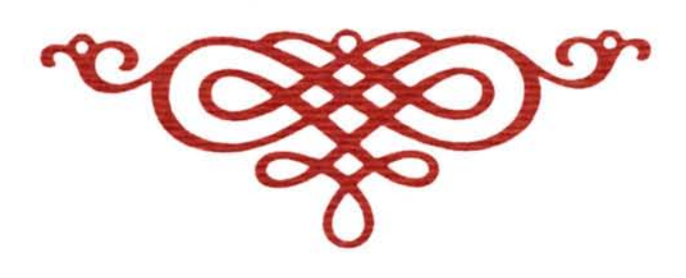


# Cuadernos Hispanoamericanos

557

Noviembre 1996






HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
**Pedro Laín Entralgo**
**Luis Rosales**
**José Antonio Maravall**
**Félix Grande**

SUBDIRECTOR
**Blas Matamoro**

REDACTOR JEFE
**Juan Malpartida**

SECRETARIA DE REDACCIÓN
**María Antonia Jiménez**

SUSCRIPCIONES
**Maximiliano Jurado**
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
**Manuel Ponce**

IMPRIME
Impresos y Revistas, S. A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Políg. Ind. Los Angeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 1131-6438 — NIPO: 028-96-001-7




# 557

557 Cuadernos Hispanoamericanos

# INVENCIONES Y ENSAYOS



Rubén Darío




# Raros y canónicos

La paradoja de los intentos de fijar un género, y por ende la historia literaria, es que se quiere aceptar toda monstruosidad o perturbación con el fin de respetar todas las normas. Esta condición, señalada por Derrida (256), es la de Darío en *Los raros,* cuyo programa de revalorización disimula una ley de impureza, un principio de contaminación que lo mina y envenena. Darío usa el anti-canon de la rareza para, paradójicamente, enaltecer lo que hoy se consideraría un convencionalismo: el poder de la tradición. Es esto lo que se ve en su homenaje al difunto Martí, el único hispanoamericano incluido en esa colección, junto con Augusto de Armas.

En el Prólogo, el nicaragüense dice que le tocó dar a conocer el simbolismo francés en América, con el resultado de que lo acusaron de decadente. Continúa diciendo que no por eso se ha rendido, y que a pesar de admitir algún desliz en su juicio estético, la razón de ser de su colección es que: «Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de belleza. Pero una razón autumnal ha sucedido a las explosiones de la primavera» (8). Es decir, la madurez nos puede hacer creer en un canon puramente esteticista. No es raro, entonces, que en el primer texto, «El arte en silencio» cite esta parte del credo de Camille Mauclair, autor de *L'Art en silence,* libro que reseña:

> Creo en el individualismo artístico y social. Creo que el arte [...] es una obligación de honor que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad; que hay buenos o malos artistas, pero que no tenemos que juzgar sino a los mentirosos, y los sinceros serán premiados en el altísimo cielo de la paz, en tanto que los brillantes, los satisfechos, los mentirosos, serán castigados. Creo todo eso, porque ya he visto pruebas alrededor mío, y porque he sentido la verdad en mí mismo, después de haber escrito varios libros, no sin sinceridad ni trabajo, pero con la confianza precipitada de la juventud (10).

Por supuesto, Darío está hablando de sí mismo, y de cómo construye un canon. Pero difícilmente se puede ignorar el problema de que un juicio estético se base en la dicotomía verdad/mentira, aun antes de Vargas Llosa y sus teorizaciones. Darío pontifica en el párrafo anterior al citado: «En la confusión de tentativas, en la lucha de tendencias, entre los juglarismos de mal convencidos apóstoles y la imitación de titubeantes sectarios, la voz de este digno trabajador, de este sincero intelectual, en el absoluto sentido del vocablo, es de una transcendental vibración» (9).

Como es natural, la historia literaria muestra cómo ciertas corrientes, escuelas, grupos y movimientos se ocupan de superar, a veces de manera contundente, los paradigmas de sus antecesores. Así, si pensamos en que todo no surge de Darío, una nómina inmediata de los nuevos raros incluiría los siguientes nombres: Felisberto Hernández (recordemos que la anticanonicidad a veces sólo emplea nombres o apellidos), José Antonio Ramos Sucre, Arlt, Macedonio Hernández, Pablo Palacio; los dos Julios, Garmendia y Torri, y Antonio Porchia. Pasando a esta mitad del siglo que termina, incluimos a Arreola, Girondo, Piñera, Ribeyro, Monterroso y ¿por qué no? Borges y Cortázar. ¿Pero son menos «raros» Benedetti, Elizondo, Galeano, Pía Barros y otros? El problema básico con este registro de la historia literaria es que se puede pensar que se basa en rasgos personales, en una actitud de rebeldía constante, en practicantes de varios géneros. Por otro lado, es obvio que no incluye a todos los autores que en cierto sentido establecen un puente necesario entre Darío y los nuevos raros. Hablo aquí de los que se quedaron en el puente, específicamente en la «novela».

## ¿Una literatura menor?

Indiscriminada e irregularmente, nuestras historias literarias salvan del olvido obras atípicas, desquiciadas, rebeldes, olvidadas. No lo hacen por prurito de originalidad o por provincianismo, sino por una apreciación renovada de lo que era estética o históricamente valioso. Este tipo de recepción obviamente produce un cúmulo de textos *sui generis,* un corpus confuso y difuso que frecuentemente parte de la arbitrariedad. Cabe anotar al respecto que el casi medio centenar de obras que componen el corpus (véase Apéndice) que he delimitado poseen, generalmente, la extensión de novelas cortas, noveletas o *nouvelles.* Es una postura crítica que puede devolver los textos al olvido del cual surgieron. Y esta zona de carga y descarga es particularmente evidente en lo conceptualizado como novela, acto y apelación que de por sí acarrean problemas complejos, y por ende el peligro de ser programático.




Antes de pasar a ilustrar estos problemas cabe presentar el tipo de texto al que me refiero. He aquí unos títulos que varios lectores reconocerán:

l) «Salvad vuestros ojos (Novela posthistórica»; 2) «El jardinero del Castillo de Medianoche (Novela policial)»; 3) «La cigüeña encadenada (Novela patriótica y alsaciana)»; 4) «El Gato con Botas y Simbad el Marino o Badsim el marrano (Novela póstuma)»; y 5) «La misión del gánster o la lámpara maravillosa (Novela oriental)». Es más, los tres primeros textos se agrupan bajo el título *Tres novelas ejemplares,* y los dos restantes bajo el título *Dos ejemplares de novela.*

Los autores de la primera agrupación son Hans Arp y Vicente Huidobro, la segunda pertenece sólo a Huidobro. Este quíntuplo narrativo fue publicado por Zig Zag de Santiago de Chile en 1935, con el título *Tres inmensas novelas.* La «novela» más extensa de éstas es la primera de Huidobro, con diecisiete magras páginas en la edición original. En una lectura inicial, y tal vez muy divulgada y compartida, éstas son formas novelísticas híbridas, «poéticas», «raras», transgresoras, aparentemente humorísticas, reveladoras del recurso (en el sentido del formalismo ruso), y *menores.* Esto se deduce con facilidad de su título problemático, escogido por sus autores, un poeta chileno canónico, y un poeta/escultor alemán que en 1916 fundó el Zurich el *Dada Cabaret Voltaire.* Las otras obras que discuto también son «menores», ¿pero por qué?

La literatura menor puede ser una literatura nacional que no tiene grandes autores. Si es así, cabe preguntarse si puede tener grandes obras. Y si es así, ¿qué se hace entonces con las obras «menores» de Borges y Bioy Casares? Sólo la posibilidad de armar una práctica menor de un lenguaje mayor desde dentro le permite a uno definir las literaturas populares, marginales y otras afines. Deleuze y Guattari ven en este intento usos incorrectos de la lengua (42). Y recuérdese que en algún momento Rodríguez Monegal acusó a Felisberto de ese delito. Pero es que sólo así, siguen Deleuze y Guattari, se puede convertir la literatura menor en una máquina de expresión colectiva, contra la ley y el poder (97-113), para ser verdaderamente capaz de lidiar con sus contenidos y desarrollarlos.

Repasemos algunos criterios que definen a la literatura menor. Primero, una literatura menor emplea un lenguaje apropiado para «usos raros y menores» debido a su alto coeficiente de desterritorialización. Segundo, es una literatura que tiene una función social y política inmediata. Y tercero, es una literatura que fomenta expresiones más colectivas que individuales. Los dos últimos criterios son particularmente problemáticos para el corpus que analizo porque esas funciones no son siempre claras. Las reterritorializaciones de estas obras a veces son arcaicas, míticas y simplemente simbólicas. Con esta salvedad, tal vez lo más útil de la teoría de Deleuze y

Guattari es que una producción específica como la hispanoamericana exige una reformulación de esa teoría. Kafka dice en sus diarios que en un país con una literatura menor la literatura es menos una preocupación de la historia literaria que del pueblo (193). Esa percepción, estirada y politizada por Deleuze y Guattari, es un esquema apto para las formas novelísticas hispanoamericanas.

La realidad es que el tipo de novela afín a las de Huidobro y Arp tiene sus precursores en dos textos de 1923: *Notas de un literato naturalista*, del argentino Elías Castelnuovo, y *Mi viaje a la Argentina (odisea romántica)*, del colombiano Vargas Vila. Sobre las novelas de éste, Hugo Wast, tal vez un menor gran escritor malo, pontificó diciendo que eran lectura para su cocinera. En el libro que menciono, Vargas Vila le contestó que en ciudades de segunda categoría como Buenos Aires, las cocineras eran naturalmente más inteligentes que los críticos. «Menor» quiere decir aquí el índice de fuerzas transformativas inherentes al lenguaje y su poder para transgredir el orden establecido. Es un índice que sirve para distinguir diferentes experiencias con un lenguaje y para distribuir la esfera política de manera diferente. Dicho de otra manera, es el *uso menor* del lenguaje, en el sentido de un Vargas Vila. La recepción surge naturalmente del autoconcepto de los autores, y si no conocemos sus opiniones, es más difícil concretizar la manera en que se han leído, peor proyectar cómo se las leerá.

Unos años después de ese conflicto colombo-argentino nos encontramos con la única novela de José Carlos Mariátegui, *La novela y la vida: Siegfried y el profesor Canella* (1929), también opacada por otros géneros que practicó este autor. Así podríamos seguir por lo menos hasta 1938, un año antes de que Onetti iniciara otro corpus con *El pozo*, cuando el venezolano Enrique Bernardo Núñez publica *La galera de Tiberio*. Con atisbos de ciencia-ficción ésta establece un vínculo entre el imperio romano y el imperialismo estadounidense, a propósito de la explotación del Canal de Panamá. Dentro de los polos cronológicos de estos tres lustros caben obras de «Martín Adán», «Juan Emar», Macedonio, Neruda, Vallejo, Salvador Novo, Palacio, Torres Bodet, Arqueles Vela, y algunos otros en que me detendré[1].

Aun frente a una lista que sólo aumentaría indefinidamente el corpus, mas no el valor representativo de sus componentes, no urge escoger fechas límites, rastrear códigos y estrategias, establecer parámetros interpretativos, protocolos de lectura. Estas condiciones, primordiales para el canon, nos remiten a los problemas contextuales de la novela olvidada de los años 20 y 30. Aunque examino textos específicos esporádicamente, es más fructífero en el contexto de una lectura fundacional dejar constancia

[1] *En este sentido difiero del período señalado por Forster para la cronología y centros de la vanguardia. Los años 1920 a 1935 son para él los de mayor efervescencia y cambios radicales, sobre todo para escritores del Brasil, Chile, Argentina, Perú, México y Cuba (6). Forster tiene razón en su síntesis respecto a las cuatro presuposiciones fundacionales de lo que caracteriza a la vanguardia (6-7), especialmente porque son las que asumen, con algunas salvedades, obras igualmente globales como las de Verani, Osorio, Schwartz, Unruh y otros. Pero trabajos como el de Cynthia Vich, respecto a otro mapa cognitivo de la vanguardia peruana* vis-à-vis *el* Boletín Titikaka *en Puno, están renovando nuestra percepción de las vanguardias «periféricas» y la noción de «centro». Excepto donde se indique lo contrario, toda traducción posterior es mía.*



de los problemas de gran envergadura. Vuelvo a tejer aquí la historia literaria. Algunos de los textos que discuto son del tipo que Luis Alberto Sánchez calificó como novela «imaginativa y poemática» en su conocido *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana.* Son textos «secretos», generalmente pertenecientes al «superrealismo» que Goic da como fractura generacional en la segunda edición de su *Historia de la novela hispanoamericana* (1982)[2]. Así, lo que más se puede pretender es cambiar los horizontes de expectativa de los lectores de novela, y hacer que ya no lean las viejas y nuevas novelas como antes.

Esta lectura establece el carácter y relación histórica del género novela en cuanto historia literaria de su canon. Ello implica la recuperación de facsímiles o palimpsestos de novela marginados por la voluntad de sus autores, o por su superposición, contaminación o disolución de características genéricas en vigor cuando aparecieron. Ya que mi revisionismo implica una selectividad paradójica, que linda con la posibilidad de crear un contracanon, mi interés yace en el valor precursor de estas obras. La noción de precursor, como categoría analítica, es generalmente sospechosa, o por lo menos discutible. Lo es porque induce a los lectores a ser absolutistas, retrospectiva y unilateralmente, acerca de ciertas características específicas de una producción. Pero es una noción válida para la historia literaria como ruptura de los esquemas dominantes que han funcionado como filtros mediadores para nuevos lectores.

Como en el resto de Occidente, nuestro interés en la codificación, especificidad y definición de la modernidad novelística ha resultado en la reevaluación de la mediación crítica. Pero esas medidas correctivas no eliminan el deseo de restaurar las relaciones político-literarias. Excluir y marginar son nociones que no tienen que ser diferenciadas, porque en ambas se puede intuir una cierta voluntad, una decisión personal que se convierte en institucional. Así, un texto que yo considero «marginal» es excluido del campo cultural que construyo con un artículo como éste. Esa situación resulta de la existencia de otras normas y pactos cuya transgresión lleva a la marginalidad. Los discursos críticos desarman tu política mediante los procesos o procedimientos con que te meten en el canon. Ya no hay la llamada a las armas que define a la literatura menor.

Pero lo más problemático es averiguar la verdadera importancia y peso del marginalismo respecto a un auditorio heterogéneo. Así, antes de que la moda lo circundara, de Macedonio sólo hablaba gente como Borges. En los años cincuenta, Labrador Ruiz, autor de *Cresival* (1936), segunda de la trilogía de novelas *gaseiformes* que terminaría en 1940, muestra cómo la evolución cultural también se rige por una selección de los precursores que nada tiene que ver con la burocratización de la literariedad. Labrador

[2] *De las historias de la novela hispanoamericana, la única ampliación del canon se encuentra en el capítulo «Los novelistas de vanguardia o de postguerra en Hispanoamérica», de Manuel A. Arango L.,* Origen y evolución de la novela hispanoamericana *(Bogotá: Tercer Mundo, 1988), 293-328. Véanse ahora los nuevos trabajos de Schwartz, Jitrik, Verani y Yurkievich en el tercer volumen de Pizarro (1995), y Adrián Marino, «Le cycle social de l'avant-garde»,* Revue de l'Institut de Sociologie, *1980 (3-4): 631-642, para el ciclo social* vis-à-vis *la recuperación de la vanguardia.*

Ruiz, recuperado por Arenas sólo cuando ambos se exiliaron en los Estados Unidos, explica por qué hace caso omiso de la gente letrada que le dice que se olvide de Macedonio:

> Macedonio estaba a contramano del entusiasmo gratuito desde los comienzos de su vida, desde cuando fue abogado para no ejercer, políglota para no hablar, y su congruencia hacía pininos para entenderse con el humo de la ciudadela o la mucama de su cotidianidad más perentoria (122).

La búsqueda de la novelería o novedad constante y la ilusión de un progreso temporal interminable socavan la búsqueda de fundaciones estéticas edificadas sin mayorazgos u obras pías. En verdad no ha habido un esfuerzo concentrado por examinar «lo nuevo», porque esta apelación sólo se encuentra en libros y revistas que se ocupan de la narrativa de los sesenta en adelante. Estas fundaciones se pierden o se ponen en perspectiva, como en el caso de Felisberto, cuando los lectores encasillan —con lecturas comparativas— una gama de enclaves regionales. Y es peor cuando los representantes de esos enclaves profesan subjetivismo y rechazan categóricamente la idea de un conocimiento artístico factible del mundo empírico.

Con este trasfondo es poco arriesgado proponer que estas formas novelísticas fueron olvidadas por las clases literarias dirigentes debido a su alejamiento de la especificidad formal aceptada. Es claro que los novelistas aceptados o canónicos de la época que me ocupa (1923-1938) privilegiaban lo que Carpentier llamó en *Tientos y diferencias* «el método naturalista-tipicista vernacular». Son formas novelísticas del período en que predominan, según Juan Marinello, tres «novelas ejemplares», es decir, *La vorágine, Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra.* Pero lo más patente es el patrón mediante el cual estas formas han sido olvidadas, más por conformidad y desgano que por un examen de la elaboración y circunstancias que las encuadran.

Como ya podíamos deducir en el caso de Huidobro, algunos de los autores en mi muestra son canónicos para la poesía (Neruda y Vallejo) y el ensayo (Mariátegui, Novo). Además, como registro, son más representativos de las acostumbradas divisiones demográficas para el estudio de la novelística hispanoamericana y sus relaciones temáticas, que de relaciones más profundas como su intertextualidad. Por ejemplo, es concebible examinar la novela corta que María Luisa Carnelli publicó en 1933 con el título *¡Quiero trabajo!* como obra que más de un crítico encasillaría como feminista, proletaria y vanguardista. La breve atención que John S. Brushwood le dedica a esta novela en su cuidadoso *The Spanish American Novel: A Twentieth-Century Survey* (1975), a pesar de ser positiva, subestima las



posibilidades exegéticas que ofrecen las relaciones entre la protesta social y la orientación feminista que aquella novela textualiza[3].

Un procedimiento similar al empleado con Carnelli se puede aplicar a *La novela y la vida...* Esta puede ser leída como forma novelística política, testimonial, o autoconsciente. Es más, el autor tomó los personajes y las situaciones de la crónica periodística, y sus relaciones con una obra de Giraudoux y algunas películas actuales añaden a la importancia de examinar su aporte a la hibridez genérica. No menos importante para la historia literaria es el hecho de que sólo con un artículo que le dedica Ana María Barrenechea en los años setenta aquella novelita comienza a salir del olvido.

De la misma manera, si se analizara *La amortajada* (1931) de Bombal e *Ifigenia: diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) de De la Parra desde la perspectiva de cómo se han leído, sería óptimo ver qué «otredad» ofrece el género femenino para la construcción de un corpus (cf. Amorim). Es decir, la recepción del texto posibilita un procedimiento activo que produce significados mayores a los de una crítica concentrada exclusivamente en las pulsiones feministas. Es fructífero acercarse a estos problemas desde la perspectiva de su recepción, y las estrategias de esta metodología se harán evidentes durante el resto de este trabajo. Por otro lado, es un enfoque más abierto y abarcador para iluminar las partes en que se puede dividir el rescate, la relectura, la redistribución y refundición del incierto cuasicanon de la novela hispanoamericana.

Tomemos un par de ejemplos, primero el del salvadoreño Salarrué. Para él se han exaltado los méritos de sus *Cuentos de barro, Cuentos de cipote* y otras narraciones cortas, sin advertir los dones de una noveleta (como el las llamaba) como *El señor de la burbuja* (1927). Alternando lo novelístico con lo novelesco (Javier Rodríguez, el intelectual protagonista, termina siendo un «loco santo»), tanto como el habla rural salvadoreña de la década de 1920 a 1930 y los discursos teosófico y autobiográfico, la obra es el tipo de *pastiche* existencial poco descriptivo que caracteriza a otras formas novelísticas de la época. Si va en contra del canon salvadoreño de la época (aparte de tematizar el rechazo de nuevas ideas por la sociedad representada), es porque la riqueza de sus codificaciones psicoanalíticas no se supedita a cualquier idealismo de crítica social o lirismo narrativo que se encuentre. Lo que interesa allí a Salarrué es probar (hecho antonomásico para el corpus que examino) que la estética extranjera del momento no debía ser el palimpsesto sobre el cual construir valores literarios autóctonos.

Otro ejemplo del problema de dar límites temporales a este corpus es el del costarricense Marín Cañas, cuyo *Tú, la imposible* (1931) trata de combinar, sin éxito, el sentimentalismo con las técnicas vanguardistas que

[3] *El extremo contrario de sobrevalorizar el aporte de los aparatos ideológicos de Estado a un género como la novela, a expensas de* cualquier *valor estético, queda ejemplificado en Arturo Arias, «La novela social: entre la autenticidad del subdesarrollo y la falacia de la racionalidad conceptual» (Pizarro 1994: 757-786). Tal reducción a fórmulas fáciles y triunfalistas revela brechas teóricas y un atraso respecto al estado de la erudición en el campo. Es de notar que la orientación feminista hispanoamericana, casi a la altura teórica de la crítica actual, no presenta todavía un estudio que concentre sus reclamos en el género novela. Para una polémica cronológicamente pertinente y ya muy analizada, véase Esther Acosta et al., «Boedo y Florida: ¿nacionalismo o lucha de clases?»,* Universidad de la Habana, *203/204 (1976): 41-54.*

adquirió del ultraísmo español. El problema es que Marín Cañas, reconocido como ensayista y novelista regionalista, en verdad produce su mejor obra en 1942, con *Pedro Arnáez*. La crítica la considera su mejor novela, porque presenta las crisis existenciales y sociopolíticas de entreguerras. Pero la realidad es que los fragmentos ensayísticos que quiere hacer pasar por novela ayudan a formular un espacio interpretativo diferente para esa obra, especialmente cuando se habla mucho del ensayismo en la novela actual. La inclinación revisionista de las formas de estos autores implica una búsqueda de un enclave literario que a un nivel mundial, por ejemplo, es paralela a los decisivos debates de los años treinta respecto al marxismo y el modernismo: entre Lukács y Brecht sobre el realismo en la literatura; y entre Benjamin y Adorno acerca de la vanguardia y la cultura de masas en sociedades avanzadas.

Más que como un proyecto estrictamente recuperativo, la transformación del canon y la historia literaria debe empezar con una empresa bibliográfica de base. Sólo entonces se puede pasar a delimitar un corpus, establecer prolegómenos, criterios interpretativos, y una colección de fuentes heterogéneas. De este procedimiento, cuya factibilidad quiero mostrar en estas páginas, podríamos obtener un entendimiento renovado y más justo de lo que se conoce como *historia* de la novela de nuestro continente. ¿Es esto lo mismo que crear una poética, si por ella se entiende un término que denota una «teoría de la literatura», es decir, una teoría del discurso literario? Ya se ha tratado de hacerlo para la novela hispanoamericana del siglo diecinueve (Corral), y falta mucho por hacer para el veinte. Pero vayamos a algo más patente. Los problemas que he explicitado, tanto como los que aludo, se entrecruzan, adquieren mayoría o minoría de importancia en el acto de leer.

## La loca(lización) novelística

Según Jauss (1982), hay tres aspectos que hay que tomar en cuenta para la viabilidad de la recepción de un texto. El primero es el de la recepción y acción, el segundo es el de la tradición y selección, y el último es el del horizonte de expectativa y función comunicativa. O sea, si leemos formas olvidadas que no son «novelas» en el sentido estricto del vocablo, nos encontramos con que nuestro patrón corriente de recepción se forma por la convergencia de dos horizontes: la predeterminación receptiva de esas formas, y el horizonte de expectativa, o prejuicios, del sujeto activo[4]. Vale calcar la lectura pedagógica que a veces ofrecen estas formas, y poner en práctica los aspectos que menciona Jauss con una novela más, que no es necesariamente la última de las olvidadas.

[4] *Como se sabe, y a riesgo de pleonasmo, estos términos llegan a la estética de la recepción desde la fenomenología de Husserl, vía la explicación que da Gadamer en* Verdad y Método *de la situación hermenéutica. Es el punto de vista que limita la posibilidad de visión, lo que nos sitúa en el mundo —pero que no debe concebirse como algo fijo y cerrado— y en lo cual nos movemos. Es lo que se mueve con nosotros, en fin, nuestros prejuicios, el «horizonte» sobre el cual no podemos ver.*




Se trata de *Las noches en el Palacio de la nunciatura,* que Arévalo Martínez (1884-1975) publicó en 1927. Como sabemos, y similar al caso de Salarrué, la canonicidad de este autor se basa estricta y casi totalmente en su cuento largo «El hombre que parecía un caballo». Aparte de especialistas en literatura guatemalteca, parece que pocos habremos leído las ocho novelas que publicó este autor. Por otro lado, y como puede ocurrir con otros autores de esta época, el mismo Arévalo Martínez sacó a la obra de su canon, porque al publicarse sus *Obras escogidas: Prosa y poesía. 50 años de vida literaria* (1959), en ocasión de las Bodas de Oro en las Letras, no se incluye *Las noches...* Pero aun si nos quedáramos con «El hombre...», hay suficientes razones para notar la justificación de otros atentados contra el canon formado en torno al autor.

Es sólo en épocas recientes, como bien dice Foster, que se está logrando alejarse de los análisis que ven en aquella noveleta una simbología ambigua o elusiva respecto a la identidad homosexual de Aretal, un protagonista. Foster también muestra (45-50) cómo, más allá de las negaciones de Arévalo Martínez, o que otros juren que tanto Barba Jacob (con quien se dice que Arévalo Martínez tuvo una relación) como el guatemalteco no eran homosexuales, hay suficiente evidencia textual para defender el texto como un retrato de pasión homosexual. Pero el punto principal no es éste, sino, como dice Foster, sugerir que aquella obra repite «la práctica dominante de la exclusión social, del repudio personal, y de borrar la identidad ante el presunto desvío sexual» (50).

De por sí, la contextualización que doy revela un mundo de posibilidades. Aun si limitamos la lectura a una sola novela, ese mundo persiste. La novela de Arévalo Martínez es tripartita, abierta, linda en lo fantástico, el absurdo, lo perverso, lo autobiográfico, lo filosófico-existencial; todo en la enumeración caótica que en última instancia sirve como guía de la estructura narrativa. Es decir, y tal como se los formula actualmente, el canon y la historia literaria dirían que es una «nueva novela» *avant la lettre,* secreta. Pero no ha sido leída como precursora. Si hay un hilo argumental es el que se establece mediante las relaciones entre tres extraños personajes: José Meruenda (que en cierto sentido sería el protagonista), Manuel Aldano, y el Señor de Aretal. Estos dos últimos aparecen en otras obras del autor: el primero en la *Bildungsroman* de ubicación urbana y burguesa titulada *Manuel Aldano o el intimismo confesional* (1914); el segundo es «el hombre que parecía un caballo». De los tres hombres, Meruenda parece manipular a los otros mientras se aloja con ellos. Lo hace con terror, trastornando las leyes de la naturaleza, con hurtos y sucesos sodomitas.

Estos sucesos no permiten que se «normalice» el texto más alla de lo que se puede hacer siguiendo al formalismo ruso. Es una novela inolvida-

ble, a cuyo marco se puede añadir el hábil manejo del autor para evitar caer en reconocidas estructuras espacio-temporales de la representación novelística. Los historiadores de la novela emiten juicios en torno al posible, y sólo posible, nexo que aquella novela crea entre la forma «artística» y la psicológica de fines del siglo pasado. Pero no hay ningún juicio respecto al palpable subtexto homosexual. Esto es previsible, y repetido por otros historiadores, con diferentes giros formulaicos, y aún por los críticos de las historias literarias. En suma, tales criterios desubican a la vez que limitan cronológicamente la recepción de una obra «diferente».

Si *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* textualiza las mismas fuerzas motrices que las novelas de décadas más recientes que parecen inolvidables (el nuevo canon), ¿por qué no tuvo la misma recepción? En esta encrucijada la ventaja de la estética de la recepción es patente, porque obliga a estudiar la historia de las lecturas (especializadas o no) del texto, bajo qué condiciones sociales y metaliterarias se produjeron, y en términos de la superación o adherencia a los códigos estéticos que estaban vigentes cuando se produjo la lectura inicial. Todos estos regímenes tienen que ver con los lectores originales que concretizaron el efecto de la obra de Arévalo Martínez y con los lectores virtuales, cómplices, reales, ficticios, implícitos, ideales y otros paralelamente teleológicos. Pero recordemos que hasta la fecha esta obra sólo ha tenido una primera edición, limitada. Por esto cabe la salvedad de que ligar rígidamente la práctica de la lectura al texto mismo implica una visión netamente instrumentalista de la obra literaria y su escritura.

Específicamente, la formulación y legitimación (si se quiere, y esto es lo que está detrás de toda revisión) de esta obra tendría que tomar en cuenta varios aspectos logísticos (prepublicación parcial en revistas, decisiones editoriales, reseñas periodísticas, entrevistas, tiradas, etc.) y más de un factor paratextual que crea imperativos estéticos o libera el acto de leer. Y por cierto, hoy se tendría que considerar la contribución de la crítica genética al desciframiento de estos enclaves. Se puede volver entonces a los tres aspectos de Jauss y ver cómo una obra descanonizada como la de Arévalo Martínez ayuda a descifrar:

1. El papel que tiene la relación pregunta-respuesta en el paso de una constitución unilateral a una dialéctica. Esto en lo que se refiere al sentido de la novela. Las incursiones en lo sobrenatural de la segunda parte de *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* ayudan a los lectores a:

2. Examinar cómo, de una elección consciente, se articulan la sedimentación cultural inconsciente y la apropiación. Y por último:

3. El diálogo de la tercera parte de la novela de Arévalo Martínez, menos como fin tradicional que como culminación del repertorio temáti-




co, permite reflexionar y estimar cómo la literatura puede ser entendida en su momento actual, y luego concebida como una de las fuerzas que hacen la historia.

No obstante, un modelo más formalista de la sucesión estética puede proveer una descripción más precisa de cómo opera la prohibición formal en la historia literaria. Aunque el hecho es que «cada período produce su propio tiempo, y la evolución es un atado de tales tiempos en vez de una secuencia que pasa por un marco homogéneo» (111), como seres humanos somos propensos a acordarnos de los estímulos asociados con cambios en un nicho particular, aquí la historia de las formas novelísticas[5].

## Las histerias o historias literarias

Si cada loco tiene su tema, cada historia literaria tiene su esquema. No estás en el canon sólo por lo que alguien llamaría tu «estilo», por tus preferencias sexuales, por tus ideas políticas, por salirte de la norma, por escribir poco, por paria primitivo. También porque tu reducido público es demasiado exquisito, por creer que estar en el canon es venderte, por hacer todo a contrapelo; y en años recientes, porque no te traducen y nadie sabe de ti en universidades norteamericanas. Esto lo muestra otra obra reciente de Foster acerca de las filiaciones y otros parentescos más recientes de la literatura *gay* del continente (1994). La literatura excéntrica supera las creencias en el logocentrismo. Su autoridad práctica como fundadora de una poética se debe en gran medida a una cadena histórica de cruces estéticos. Estos se pueden rastrear más en las interacciones y simultaneidad (digamos su profesionalización) que en una reducción de sus ideas a meras intuiciones artísticas.

Las «locas» de mi título son los autores que textualizan la otredad sexual, y no necesariamente su propia condición. La carga semántica que le quiero dar al término no se limita al coloquialismo despectivo que se emplea en varias partes del continente para referirse al varón homosexual. Recordemos parte de la definición que Covarrubias da de «loco» en el siglo diecisiete: «el hombre que está en su juyzio, si es muy hablador, dezimos comúnmente ser un loco» (s.v. *loco*). Más bien, amplío el término para incluir a las mujeres, homosexuales o no, cuyas fábulas, delirios, historias, leyendas y voces socavaron el discurso novelístico del momento. Pienso en Bombal, De la Parra, y en la cronista y ensayista cubana Ofelia Rodríguez Acosta y su *La vida manda* (1926). Tan consecuente como sus lugares sin límites es el hecho de que han ampliado la noción de «política» a la expresión y tergiversación de las leyes del deseo. Las obras en que

[5] *La noción (de Kubler) de una sucesión interconectada de soluciones para problemas formales es examinada por Frow, cuya conclusión cito. Jerome J. McGann, «Literature, Meaning, and the Discontinuity of Fact»,* The Uses of Literary History, *ed. Marshall Brown (Durham: Duke UP, 1995): 45-49, reitera que lo implícito en cualquier crítica histórica de la literatura es la suposición crucial de que las obras literarias son actos humanos llevados a cabo dentro de un mundo mayor de otros actos humanos (47) . Mientras que David Perkins,* Is Literary History Possible? *(Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1992) previene que «cualquier esquema conceptual destaca sólo esos textos que caben en sus conceptos, ve en textos sólo lo que sus conceptos reflejan, e inevitablemente se queda corto ante la multiplicidad, diversidad y ambigüedad del pasado» (51). Así, se agrupan los textos cuando exhiben un número de características que pertenecen al tipo, aún cuando tengan características anómalas. No me olvido de la contribución de* América Latina en su literatura *(1972) a la fijación de las formas hispanoamericanas. Fuera del ámbito angloamericano véase Uri Margolin, «On the Object of Study in Literary History»,* Neohelicon *III. 1-2 (1975): 287-328.*

me concentro, históricamente no canónicas, no se caracterizan por una efectividad política prolongada o refinada sino por sus veladas estrategias de resistencia. Lo más importante en la discusión de una literatura e historia literaria menores es que la política y la literatura están íntimamente relacionadas en ella por los poderes que las sustentan.

Una pregunta afín no es tanto de quién es la historia literaria de los géneros hispanoamericanos, sino cuáles son los criterios que empleamos los que nos ocupamos de formarla, o de rehacerla y deformarla[6]. Los intentos recientes de renovar el canon confirman las especulaciones fundacionales de Deleuze y Guattari acerca de la literatura menor. En última instancia no se trata de esencialismos regionalistas sino de un conocimiento menos parcelado, de diferencias en distancias o preferencias estéticas y verificables. Así, la gran mayoría de los autores en la nómina de cualquier congreso en torno a la represión de la historicidad novelística (porque de eso se trata) no aparece registrada en historias literarias recientes. Es así para el corpus que quiero diseñar provisoriamente en la tercera edición de *An Introduction to Spanish-American Literature* de Jean Franco, y *Twentieth-Century Spanish American Fiction*, de Naomi Lindstrom, ambas de 1994. Pero tampoco aparecen estos autores en el tomo correspondiente de *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura* (Pizarro 1995).

Como arguye Moisan, la historia literaria no es la racionalización de lo que las autoridades didácticas, políticas o institucionales han determinado que sea parte de esa normalización de una producción, es decir, un grupo de textos cuyo valor se expresa frecuentemente de manera implícita y de acuerdo a criterios que nunca se conocen o formulan explícitamente (190). Según la terminología de Derrida, las taxonomías son clasificaciones institucionalizadas: «no hay que franquear líneas limítrofes» (253), y existe una «economía del parásito» *(Ibid.)*. Dicho de otra manera, los diferentes tipos de oficialismo sólo permiten que tus amigos (o como en el caso de Piñera y Casey en la Cuba actual, la necesidad inmediata de mostrar una apertura cultural) te recuperen para una historia literaria posible, marginada y condenada al ostracismo.

Los intersticios de la discusión en torno a la historia literaria del canon y su interpretación se pueden notar en una extensa polémica, probablemente desconocida en Europa e Hispanoamérica, que me parece emblemática de los campos de batalla hermenéutica. En una revista norteamericana de hispanística *[Siglo XX/20th Century*, 13. 1-2 (1995)], varios críticos, algunos latinos, tratan de poner «en su lugar» al profesor británico Mark I. Millington respecto a cómo leer a través de la cultura. La discusión conceptual se basa en «Sinfonía concluida» de Monterroso. Pero

[6] *Mignolo ha escrito respecto a la conceptualización de las historias de la novela hispanoamericana, tomando como punto de partida la de Goic. No es un patrón seguido en discusiones recientes, como Efraín Kristal, «En torno a la historia del concepto de historia literaria hispanoamericana»,* Teoría/Crítica *I (1994): 195-209, limitada a fines del siglo pasado hasta mediados del nuestro. Esta especulación tiene la fortuna de basarse en textos autóctonos, pero sin mayor despegue teórico. Lo opuesto se nota en María Elena Valdés y Mario J. Valdés, «Rethinking Latin American Literary History»,* CNL/World RePort *VIII (1995): 68-85. Más prometedor es el trabajo de Luz Rodríguez-Carranza, «Teatros múltiples de la memoria: un proyecto plural», en De Paepe et al, ed. (107-118); colección que incluye trabajos similares de Matamoro y Sosnowski. Para el problema mayor del conocimiento y la ubicación teórica de la crítica y lo que discuto posteriormente respecto a Mignolo véase David Simpson, «Literary Criticism, Localism, and Local Knowledge»,* Raritan *XIV. 1 (Summer 1994): 70-88.*




los contrincantes, en su fervor por precisar sus posiciones epistemológicas, ignoran olímpicamente los libros y artículos «nativos» sobre Monterroso, como el hecho de que el ensayo de Millington se publicó primero en español, para un público cuya opinión podría importar. La ironía de reproducir andamiajes postcoloniales para privilegiar modelos teóricos obtusos no se le escaparía al más universal de los autores guatemaltecos contemporáneos.

De la misma manera, la historia literaria no sabe qué hacer con lo inmediato, con el éxito instantáneo, el *best-seller*, la novela rara y atípica, el género que se autoparodia. Si en un momento las historias literarias no sabían si ocuparse o no de las obras que discuto, con la tan mentada época de la reproducción mecánica, el problema es mayor. Por ejemplo, la novelita *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (1991) de Senel Paz en este momento es más importante para la historia del cine por *Fresa y chocolate*, versión fílmica del recientemente fallecido Gutiérrez Alea, que para la historia literaria. No es menor la consideración de que ambas representaciones traten la importancia del papel de la elección sexual, su contribución a la revolución, y la reacción de ésta.

## *Arma virumque canon*

Respecto al canon del siglo por terminar, y estos textos que en varios momentos la historia literaria reciente ha leído como novela hispanoamericana, hay por lo menos tres cañones interpretativos que apuntan hacia el continente, aunque no siempre den en el blanco. «¡Destruimos los cánones, destruimos los cánones!» es el grito de guerra en esa tríada, o los tres hacen elegías al canon. Nunca se discute el detalle, el soldado raso en ambas posturas. Las imágenes castrenses no son gratuitas, porque en esas guerras interpretativas salen mal heridos varios componentes de la literariedad: desde autores, críticos y periodistas, hasta editores, proyectos editoriales, libreros, publicistas, historias literarias e incluso congresos. Tanto muerto y herido por el simple hecho de lo que se cree «buena» novela en Europa, Estados Unidos y en Nuestra América no siempre es lo mismo. La batalla por construir una narración o gran relato de todo esto no es menor.

Como estamos viendo en estos días, es imposible dar cuenta de las implicaciones de este asunto, y el disperso título de mi ajuste alude a esa imposibilidad. El hecho es que nunca te echan del canon, simplemente no te dejan entrar. A veces te aceptan después de muerto, de acuerdo al último grito teórico, sea éste autóctono o no. O te admiten o te excluyen por





haber escrito una sola novela, como es el caso de Martín Adán y su *La casa de cartón* (1928). Y tal vez deba ser así, porque ninguna persona razonable y letrada (por lo menos al fin de este milenio), podría argüir convincentemente que el canon no es flexible, o que los criterios que se emplean para elaborarlo deben servir para fijarlo. Lo que sí es claro detrás de todos estos enredos es que hay una horrenda e ingeniosa política de la interpretación, una imperiosa construcción de genealogías clasificatorias exclusivistas. Aquí analizo para un género las pautas de la dinámica de sus interminables guerras.

En su acepción original, el canon (gr. *kanon)* era una varilla o junco; regla o ley en el sentido moderno. De acuerdo a la menos religiosa tradición postmoderna, el canon puede ser calibrado para ser lo que mejor ataque a cualquier tradición que quiera atacar un crítico particular, desde «obras maestras» o «monumentales» a «transhistóricas». Es, como se va viendo, un monolito modular que no quiere admitir la lucha por el poder que lo funda (véase la variedad de encrucijadas en De Paepe et al.). Después de todo, la novela hispanoamericana era postmoderna antes de que la crítica la aclamara como tal. Consecuentemente, si se va a renovar el canon, los académicos autollamados progresistas tendrán que presentar un nuevo capital como constitutivamente diferente del capital plasmado en el conocimiento técnico y profesional (Guillory 54).

En el mejor de los casos los académicos se permiten el paso de valores y sitiales interpretativos a una pragmática incompleta. La tensión entre los roles que Mignolo llama vocacionales y epistémicos no tiene efecto más allá de artículos como los de esos académicos y el mío. Esa es nuestra verdadera comunidad interpretativa, y creer que es más es engañarse o vivir de sofismas. Me detengo en la discusión de Mignolo por su importancia para la delimitación de los campos contrincantes respecto a los cánones que cruzan límites y a quién pertenecen. Debido a que se publica en inglés, en una revista de difícil acceso a la crítica hispanoamericana *in situ,* reproduzco una de las conclusiones importantes de Mignolo:

> La historia de la historiografía literaria en América Latina es tal vez un ejemplo sorprendente de la formación y supresión del canon debido a la fricción entre colonialista y colonizado que surge de sus características plurilingües y multiculturales. El canon hispano-americano fue construido sobre un lenguaje «estándar» y un juego de criterios estéticos arraigados en los conceptos de «poesía» y «literatura» del colonialista (21).

La realidad es que esta evaluación reproduce los argumentos a favor y en contra de cualquier canon basado en la literatura de Occidente. Su importancia yace más en lo que revela sobre las tensiones que influyen a




la crítica y el público (¿en última instancia, para quién escribimos?) al cual se dirige[7].

Sensatamente, Mignolo propone reemplazar las preguntas normativas respecto a la (trans)formación del canon con preguntas explicativas acerca de las condiciones bajo las cuales los cánones se forman y transforman (13). Ya que supone al principio que la formación y transformación del canon están relacionadas con la preservación, reconocimiento y toma de poder (2, n.1), no es arriesgado añadir que esa postura se refleja en la crítica que emplea un lenguaje «mayor» para cooptar una literatura menor. Mignolo reitera que «las discusiones en torno a la formación y transformación del canon se deben al hecho de que nos es difícil distinguir nuestros papeles vocacionales de los epistémicos y, por consecuencia, desarticular las preguntas normativas de las explicativas» (14).

La respuesta a Mignolo y su noción de la ubicación epistémica es cuestionar el «nosotros», y ver el canon menos en términos de la representación de grupos sociales que en la distribución del capital cultural, especialmente si se considera las instituciones que regulan las prácticas de la lectura. Los académicos frecuentemente convertimos nuestra marginalidad en fetiche, y nos creamos la fantasía de que rehusamos ser cómplices de la cultura dominante, o de seguir las corrientes de moda. Nuestra insistencia en la marginalidad en verdad sólo sirve para reforzar la centralidad de los cánones a los que nos oponemos. Lo que emerge y persiste después de esas destrucciones es un canon más secreto, de interlocutores privilegiados y valorizados (Gorak 245). Dice éste: «Todavía hay algo curioso acerca de una vanguardia intelectual tan ansiosa de desmitificar todos los instrumentos públicos de valorización cultural a la vez que dejan sus propios recursos de valor sin declarar y latentes» *(Ibid).*

La crítica preocupada por el multiculturalismo debe apreciar la frivolidad y utilidad de los accidentes de la interpretación literaria. Recordemos el caso de Enrique López Albújar. En los 94 años que vivió (1872-1966) llegó a ser más conocido por sus *Cuentos andinos* (1920) que por su novelita *Matalaché* (1928). Ésta, cuyo subtítulo es «novela retaguardista» quería ir contra la corriente que iba contra la corriente. Tan importante como el hecho de que el realismo de esa novela se opone al vanguardismo son el momento en que se escribe e instala como «primera novela negrista» en el Perú, como el hecho de que muestre que el deseo es más fuerte que el prejuicio racial y de casta social. Por otro lado, es pertinente que por su longevidad, López Albujar haya apoyado inicialmente el nacionalismo vernacular del modernismo para pasar al universalismo, y volver al primero con *Matalaché,* su obra de madurez. El hecho es que así como se puede probar qué es el canon oficial, se puede probar fácilmente que las obras

[7] *Respecto a una* teorización *del canon, existen pocas referencias concentradas en el ámbito hispanoamericano. Lo más conciso y pertinente por el uso que se hace de crítica foránea para deducir cómo y quién interpreta a quién y qué, es la revisión de teorías del canon en la obra de Ernst Gombrich, Northrop Frye, Frank Kermode y Edward Said elaborada por Gorak. Como se notará, me parece más convincente el enfoque de Guillory, quien parte de Bourdieu y su noción del capital cultural. Del primero véase sobre todo su primer capítulo, «Canonical and Noncanonical : The Current Debate» (3-82), porque es difícil transplantar sin grandes salvedades sus discusiones de autores del campo cultural angloamericano a nuestra literariedad.*

no canónicas siempre podrán ser vistas como las que expresan valores que son transgresivos, subversivos, y antihegemónicos (Guillory 20).

Casi la misma situación se da con Enrique Amorim y su primera novela corta, *Tangarupá* (1925), cuyo naturalismo «modernista» era fuera de serie para las formas novelísticas progresistas del momento, a pesar de que el adulterio y la aberración sexual representadas, como el hecho de que triunfen las mujeres, atraerían a una crítica contemporánea. Es decir, la literatura periférica no obedece a generaciones artificiales, aunque a veces las posibilita. Las formas que vengo discutiendo no han hecho su marcha triunfal en la esfera académica. Si es posible que los académicos logren transmitir un legado más heterogéneo a sus alumnos (una clase de por sí privilegiada por heredar el capital cultural), entonces «no parece ser la estrategia más efectiva para la izquierda que le ceda a la derecha la *definición* del capital cultural; pero esto es exactamente lo que hace el multiculturalismo cuando entrega a la derecha las obras canónicas, cuando acepta su caracterización del sílabo canónico como elemento constitutivo de una cultura occidental unificada y monolítica» (Guillory 47, su subrayado). Es decir, y como se nota con López Albújar, Arévalo Martínez, Adán y otros, no toda conexión entre textos novelescos es una alusión deliberada o influencia, aunque cada una de ellas pueda ser significante para un entendimiento de cómo la novela cabe en el esquema del multiculturalismo.

## Conclusión

Dentro de la posibilidad de estudiar estas formas como víctimas del desden crítico sobresale naturalmente la alternativa de examinarlas selectiva e individualmente en términos de la vanguardia, el *boom*, y ahora el difuso *postboom*. Estos son problemas que tienen más que ver con la tendencia crítica de encasillar más que con los contratos miméticos que permiten los textos. Insisto en que las fugas del canon y la historia literaria los abarcan, porque desde ellos se problematizan o tergiversan los géneros, leyes y principios de la literatura mayor. Respecto al canon, y manteniéndose en la periferia filosófica de los problemas que conlleva, Kermode dice: «Uno de los factores que asegura la falibilidad de un sistema es el reconocimiento de que toda observación depende de presupuestos teóricos; porque estos varían de época a época, de una comunidad interpretativa a otra, e incluso de un individuo a otro» (82). Es decir, si pensamos en la historia de las formas *novelísticas*, los textos que he examinado proveen una base concreta para rechazar la historia normativista. A su vez, la forma del canon pertenece al proceso de la reproducción de las relaciones



sociales, pero no se inserta en ese proceso inmediatamente (Guillory 56).

Con estas formas producidas por nuevos raros, locos, locas, excéntricos, y periféricos los lectores pueden componer otra historia. Esta lectura intuye que contextualizarlas mostrará que, aún antes de la hegemonía estética que se puede argüir para la novela hispanoamericana contemporánea, las formas de la novela hispanoamericana de la «otredad» de los años 20 y 30 deben ocupar un lugar más preciso y matizado entre los precursores de la «nueva novela» de Occidente. Esto ayuda a batallar contra algo importante: lo que ocurre al crear subculturas terminológicas. Como bien arguye José Joaquín Brunner, si tenemos modernidad, esta es periférica, y su corolario gira en torno a la cuestión de si acaso tiene sentido, todavía, hablar de *penetración cultural* (Gustavo Luis Carrera) en el hemisferio occidental.

No cabe duda de que en la actual configuración de la economía-mundo capitalista, el centro detenta, además del control sobre las dinámicas económicas y militares, una contundente hegemonía cultural. Las detonaciones que producen las formas que he repasado le dan otra cara a la globalización del género llamado novela, y tal vez se pueda hacer lo mismo con su crítica. En última instancia, estamos ante prosistas felices de situarse en la frontera de mundos conflictivos, al borde de un ataque de compromiso, y de sacar su energía creadora de esas tensiones y travesías. A veces los cánones y la historia literaria producen barreras necesarias, que no hay por qué superar. Como decía Covarrubias, «Entre loco, tonto y bovo ay mucha diferencia», y la historia literaria no es tan exacta como para decirnos quién es quién o qué. Vale terminar con una paráfrasis de Covarrubias: el canon nunca debe equipararse con las determinaciones de los pontífices y sagrados concilios respecto a lo que debemos creer, tener y seguir.

**Wilfrido H. Corral**





# Bibliografía


BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN. «El proceso de modernización y la cultura». *América Latina hacia el 2000.* Ed. Gonzalo Martner. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, UNITAR/PROFAL, 1986. 163-193.

CORRAL, WILFRIDO H. «Hacia una poética hispanoamericana de la novela decimonónica (I): el texto». *Modern Language Notes* 110. 2 (March 1995): 385-415.

DARÍO, RUBÉN. *Los raros. Obras completas* VI. Madrid: Mundo Latino, 1918.

DELEUZE, GILLES, y FÉLIX GUATTARI. *Kafka: pour une littérature mineure.* París: Minuit, 1975.

DE PAEPE, CHRISTIAN et al., ed. *Literatura y poder.* Lovaina: Leuven UP, 1995.

DERRIDA, JACQUES. «La loi du genre». *Parages.* París: Galilée, 1986. 249-287.

FOSTER, DAVID W. «The Deconstruction of Personal Identity.» *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing.* Austin: U of Texas P, 1991. 43-61.

— «Some Proposals for the Study of Latin American Gay Culture». *Cultural Diversity in Latin American Literature.* Albuquerque: U of New Mexico P, 1994. 25-71.

FORSTER, MERLIN H., K. DAVID JACKSON et al. *Vanguardism in Latin American Literature.* Nueva York: Greenwood Press, 1990.

FROW, JOHN. *Marxism and Literary History.* Cambridge: Harvard UP, 1986.

GORAK, JAN. *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea.* Londres: Athlone, 1991.

GUILLORY, JOHN. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation.* Chicago: U of Chicago P, 1993.

JAUSS, HANS ROBERT. «Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture». *Problèmes actuels de la lecture.* Ed. Lucien Dallenbach y Jean Ricardou. París: Editions Clancier-Guénaud, 1982. 95-107.

KAFKA, FRANZ. *The Diaries of Franz Kafka: 1914-1923.* Ed. Max Brod. Trad. Martin Greenberg y Hannah Arendt. Nueva York: Schocken, 1949.

KERMODE, FRANK. *Forms of Attention.* Chicago: U of Chicago P, 1985.

LABRADOR RUIZ, ENRIQUE. *El pan de los muertos.* La Habana: Universidad Central de las Villas, 1958.

MOISAN, CLÉMENT. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire.* París: Presses Universitaires de France, 1987.

PIZARRO, ANA, comp. *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura.* 3 vols. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1993-1995.

SALARRUÉ. *El señor de La Burbuja.* San Salvador: UCA Editores, 1980.




# Apéndice

1. ADÁN, MARTÍN [Rafael de la Fuente Benavides]. *La casa de cartón* (1928) [Perú].
2. AMORIM, ENRIQUE. *Tangarupá* (1925) [Uruguay].
3. ARÉVALO MARTÍNEZ, RAFAEL. *Las noches en el Palacio de la Nunciatura* (1927) [Guatemala].
4. ARLT, ROBERTO. *Los siete locos/Los lanzallamas* (1929/ 1931) [Argentina].
5. BOMBAL, MARÍA LUISA. *La amortajada* (1938) [Chile].
6. CARNELLI, MARÍA LUISA. *¡Quiero trabajo!* (1933) [Argentina].
7. CASTELNUOVO, ELÍAS. *Carne de hospital* (1930) [Argentina].
8. CERRETANI, ARTURO. *Celuloide* (1933) [Argentina].
9. DE DIEGO PADRÓ, J.I. *Sebastián Guenard* (1925) [Puerto Rico].
10. DÍEZ CANSECO, JOSÉ. *Duque* (1934) [Perú].
11. EMAR, JUAN (Álvaro «Pilo» Yáñez). *Miltín* (1934) [Chile].
12. ESPÍNOLA, FRANCISCO. *Sombras sobre la tierra* (1933) [Uruguay].
13. ESTRADA, GENARO. *Pero Galín* (1926) [México].
14. FERNÁNDEZ, MACEDONIO. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos...* (1928) [Argentina].
15. FUENMAYOR, J.F. *Una triste aventura de catorce sabios* (1928) [Colombia].
16. GONZÁLEZ VERA, JOSÉ SANTOS. *Alhué* (1928) [Chile].
17. GÜIRALDES, RICARDO. *Xaimaca* (1923) [Argentina].
18. HUIDOBRO, VICENTE. *Cagliostro* (1927) [Chile].
19 — y HANS ARP. *Tres inmensas novelas* (1935).
20. LABRADOR RUIZ, ENRIQUE. *Laberinto de sí mismo* (1933) [Cuba].
21. — *Cresival* (1936).
22. LÓPEZ ALBÚJAR, ENRIQUE. *Matalaché. Novela retaguardista* (1928) [Perú].
23. MARIÁTEGUI, JOSÉ CARLOS. *La novela y la vida: Siegfrid y el profesor Canela* (1928) [Perú].
24. MARÍN CAÑAS, JOSÉ. *Tú, la imposible: memorias de un hombre triste* (1931) [Costa Rica].
25. NERUDA, PABLO. *El habitante y su esperanza* (1926) [Chile].
26. NOVO, SALVADOR. *El joven* (1928) [México].
27. — *Return Ticket* (1928).
28. NÚÑEZ, ENRIQUE. *Cubagua* (1931) [Venezuela].
29. — *La galera de Tiberio* (1938).
30. OWEN, GILBERTO. *Novela como nube* (1928) [México].
31. PALACIO, PABLO. *Débora: novela subjetiva* (1927) [Ecuador].
32. PARRA, TERESA DE LA. *Ifigenia: Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) [Venezuela].
33. PRIETO, JENARO. *El socio* (1928) [Chile].
34. RODRÍGUEZ ACOSTA, OFELIA. *La vida manda* (1926) [Cuba].
35. TORRES BODET, JAIME. *Margarita de niebla* (1927) [México].
36. — *Proserpina rescatada* (1931).
37. VALLEJO, CÉSAR. *El tungsteno* (1931) [Perú].
38. VARGAS VILA, JOSÉ M. *Mi viaje a la Argentina (odisea romántica)* (1923) [Colombia].
39. VELA, ARQUELES. *El café de nadie* (1926) [México].
40. VILLAURRUTIA, XAVIER. *Dama de corazones* (1928) [México].
41. ZALAMEA BORDA, EDUARDO. *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1934) [Colombia].



## NUMERO 46 (Septiembre-Octubre 1996)





**Redacción y Administración:**
**Monte Esquinza, 30 - 2.º dcha. Tel.: 310 46 96 - Fax: 319 45 85 - 28010 Madrid**

# Al sur de la memoria

## Con la luz de septiembre

*De aquellos interminables paseos de atardecida*
*me queda la enamorada tibieza de sus manos*
*y una dulce nostalgia de misterio y amor.*

He caminado hoy
hasta el viejo convento
con el sol de la tarde.
Con el sol de la tarde
que doraba los álamos
y el silencio de otoño
en los arcos del puente.
Sin quererlo siquiera
el recuerdo ha venido
del murmullo del agua
y la luz de septiembre
y me he visto a mí mismo
reflejado en tus ojos
en el filo del tiempo
otra tarde otoño.
Son testigos las piedras
del antiguo convento
y el cantar de las aguas
—como vieja dulzaina—
bajo el arco del puente.
He caminado hoy
con el sol de la tarde
y el recuerdo ha venido
con la luz de septiembre.

## De tanto cotidiano

*Como aquel viejo grabado, otras muchas cosas*
*quedaron adormecidas en el hondón de la memoria*
*y hoy se revelan como la respuesta última*
*a un tiempo recobrado y que quisiéramos*
*salvado del olvido.*

De todas esas cosas
que a veces nos rodean
yo prefiero sin duda
las que menos importan,
aquellas que guardamos
en armarios perdidos,
antiguas alacenas,
aquellas que olvidadas
regresarán un día,
después de mucho tiempo
tanto dolor
cuánta ternura
pondrán en nuestras manos,
nos dirán que son ellas,
esas cosas humildes
que a veces nos rodean
las que hicieron posible
el recuerdo constante,
la mirada furtiva,
el paso de los días,
la voz de la existencia,
esas cosas sencillas
de tanto cotidiano
manejo en las palabras
después de este camino,
al fin sobre el ocaso,
serán la voz sincera
y el eco del pasado.




# Inmóvil en el tiempo

*El reloj de pared, midiendo el tiempo*
*al compás de su latido en el oscilar*
*del péndulo, daba vida al sonoro silencio*
*de las atardecidas lentas, cuando*
*imaginábamos los años que habrían*
*de venir ilusionados.*

De aquellas horas amaneciendo vida,
de aquel instante en el fulgor del tiempo,
del canto triste de una tarde rota,
de todo el mar bajo tus ojos negros
sólo queda el reloj
que lento y cotidiano
sigue impasible y mudo,
inmóvil en el tiempo,
en su caja de boj,
parado.

# Espirales de sueño

*También la vieja casa fue escenario de historias*
*mágicas, que poblaban nuestros sueños*
*de ansiedad y de miedo.*

Pájaros cenicientos
en revuelo de gritos
recorren los pasillos
con murmullos de acero.
Silencios.
Lejanos unicornios
protegiendo mil vírgenes
caminan por el agua
del estanque de limos.
Silencios.
Recubren las alcobas
espirales de sueño
y afiladas penetran
en la misma memoria.
Silencios.
Silencios como espejos
de metal doloridos
habitan para siempre
en el vientre del miedo.

# La palabra encendida

*Ahora, desde la luz de la memoria, es*
*como si en el territorio de la infancia se hubiera*
*abolido el tiempo y todos los años hubieran sido el mismo:*
*un año prolongado y mágico.*

El pueblo de caminos
y cuestas empinadas
testigo fue en silencio,
en muda lejanía,
de risas y promesas,
de futuros abiertos
a un incierto mañana
con la aurora vencida.
Las paredes de piedra,
los pasillos oscurso,
las ventanas sin rejas
abiertas al paisaje
y nosotros hundidos
en la inmensa penumbra
vagando como sombras
por fin reconocidas.
Seguimos las estrellas
bajo el cielo en la noche,
cruzamos las distancias
de tiempos y de mares,
abrimos esperanzas
entre el alba y el día.
Después, tras tanto tiempo
tentando la memoria,
nos quedan los caminos,
las paredes de piedra,
la mudez de las cosas,
la palabra encendida.




# Quede el mar como testigo

*Te estoy mirando ahora, madre, y en tu mirada de octubres peregrinos está la historia entera de mi vida. En tus ojos de aquellas primaveras habita la nostalgia de mis noches y un leve rumor de aladas ilusiones revive con el verso que mansamente brota, reviviendo paisajes, recobrando palabras. La historia entera de mi vida.*

Yo nací y he vivido
camino de la tierra y de la nada,
lentamente sintiendo
el paso cotidiano de los días
que uno tras otro acaban.
Yo viví y si me muero
que lleven mi recuerdo tierra adentro
y alguien abra el balcón de par en par,
que quede el mar como testigo mudo
mientras un niño acaso
contempla enternecido
mi nombre en un cristal.

# Al sur de la memoria

*Ahora, algunas veces, parece que todo aquello no fue jamás vivencia cierta, que sólo es el refugio irreal de todas las nostalgias.*

Las antiguas estancias
vividas en penumbra
y el sol de media tarde en las ventanas
dibujan los caminos de regreso
al sur de la memoria.
El velo de un suspiro
enternece la espera
y, entonces, lentamente,
se puebla la mirada
de gestos y recuerdos,
de nieblas vespertinas
perdidas para siempre
en el triste destino
del retorno a la infancia.

# En el filo del tiempo

*Aquella sería para siempre la casa del padre, donde el tiempo no existió y los paisajes son mágicos recuerdos. Allí transcurrieron los años de la infancia —entre amor y despedidas— con su presencia constante y protectora.*

He regresado hoy
recobrando paisajes
a la casa perdida
en el filo del tiempo.
Allí estaban los años
de tristeza y de juego,
las nostalgias heridas
de mi madre y su ausencia,
las tardes de verano
bajo el nogal antiguo
de canciones y cuentos.
Allí estaba el misterio
de las viejas alcobas,
el desván polvoriento
con el eco sonoro
de temores y risas,
la soledad atroz
de tanta despedida.
Y todo lo cubría
la presencia de ella,
amorosa y distante,
como diosa que sabe
acariciar la aurora
—constante su palabra
inventando mi mundo—
o amasar los silencios
en la casa perdida
en el filo del tiempo.

**Ramón García Mateos**




# Los procedimientos de expresión poética en Luis Rosales

## Claves para una lectura total

### Introducción y delimitación del tema

Desde mi primera lectura de *La casa encendida,* siempre me he preguntado cuál es el misterioso motivo por el que todos los libros de Luis Rosales suenan de manera tan inconfundible a eso, a Luis Rosales. Pero el motivo no parece, a fin de cuentas, tan misterioso. Se trata nada más que del «tono», esa especie de magia personal y dificilísima que con tanto ahínco buscan los jóvenes aprendices de poeta. El problema es que el «tono» no es algo unitario ni definible de manera abstracta, es más bien un conjunto de cosas relativamente extenso, dentro del que caben los conceptos más dispares. Pues bien, Luis Rosales posee, sin lugar a dudas, una de las voces más personales e inconfundibles dentro del panorama de la lírica española contemporánea. Sin embargo, hacer esta afirmación no parece excesivamente complicado para cualquiera que haya leído la totalidad de su obra con un mínimo de atención. Lo verdaderamente provechoso sería explicar más o menos de una forma científica (menos que más) por qué el poeta suena así. Se trataría de descubrir cuáles son los recursos retóricos (que, como en todo gran escritor, son poco visibles) con los que construye ese tono propio, los procedimientos que, subyacentes en cada verso, nos hacen distinguir su voz y deleitarnos con ella. Esto es pues lo que vamos a intentar en las siguientes páginas, un estudio (forzosamente resumido, por razones de espacio)[1] de varios de los medios técnicos que Rosales emplea en su sistema de construcción poética. Haremos aquí referencia a aquellos que nos parezcan más importantes y reiterativos, dejan-

[1] *Este pequeño ensayo forma parte de un libro, aún inédito, que se ocupará, por extenso, de la totalidad de la obra poética de Rosales, incluyendo aspectos temáticos y biográficos.*

*[Al publicar el presente estudio,* Cuadernos Hispanoamericanos *se complace en anunciar a sus lectores la próxima aparición de los volúmenes I y II de las* Obras Completas *de Luis Rosales, que en cinco tomos publica la Editorial Trotta, Madrid].*

do de lado, por esta vez, el análisis temático de su obra (que también es un factor decisivo en esta poesía como luego veremos brevemente) para ceñirnos, en lo posible, a las cuestiones propias del andamiaje literario, del oficio de escribir, como el propio autor gusta de llamarlo[2].

## Nivel léxico particularidades sintácticas, semánticas y morfológicas

Una de las primeras cosas que nos inducen a asegurar que nos hallamos ante un texto de Rosales es el léxico utilizado, las diferentes combinaciones, casi siempre sorpresivas, que realiza con las palabras y los diferentes niveles o registros lingüísticos que emplea. Así, le pertenecen vocablos como «cegar; desandar; desvivir; desnacer; reidora; vegetal; sonámbulo; estatura (en numerosas ocasiones como apoyatura metafórica); ardentía; sucesiva; silabeante; tramitarse; obradoras; etc.» Se trata de palabras que recorren la totalidad de su obra adquiriendo connotaciones propias. Y quizá éste sea uno de sus mayores logros, la construcción de un mundo distinto y propio, absolutamente personal y a la vez universal y participativo. La habilidad a la hora de tender una mano al lector y adentrarlo en su universo. Enseñarle a olvidar las connotaciones personales que para él puede tener una determinada palabra para hacerle asumir las suyas propias dentro de su obra. La palabra «nieve» nos evoca antes el paso del tiempo que la sensación de frío (aunque sin descartar la segunda), por ejemplo. Otra de sus características es la combinación inesperada y, en algunos casos, incorrecta gramaticalmente, de las palabras, al igual en el terreno semántico como en la función que desempeñan dentro de la oración: «hombros sonreídos»; «corazón festejado»; «recuerdo tristeado»; ejemplos en los que donde se esperaba un adjetivo aparece un participio forzado. «Respetuosa y tristemente»; «la cabeza cayéndole también huérfanamente»; «solteramente siendo araña»; construcciones en las que un adjetivos transforma en adverbio (y esta será una de sus características más definitorias), dejando aparte el hipérbaton o desorden sintáctico, así como el surrealismo semántico, que adornan el último verso citado. «Las compañeras no jugaban apenas, / no conocían su oficio / porque se tramitaban en latín durante todo el día»; donde se produce una desadecuación entre el verbo y a quien se le atribuye su acción, ya que una persona difícilmente puede tramitarse. «Y todo allí diciéndose y lloviendo...»; verso en el que, a un verbo que pide sujeto animado le acompaña uno inanimado. «Y a la hora de acostarse, / se lloraban durmiendo, / se lloraban las unas

[2] Poesía Reunida 1979-82. *Seix Barral, 1983, Madrid.* Diario de una resurrección, *«Sobre el oficio de escribir». pág 125.*




a las otras»; donde un verbo no reflexivo (llorar) se convierte en reflexivo y recíproco (las unas a las otras), además del cambio de orden verbal, ya que lo correcto sería «se dormían llorando». O las expresiones como «la encontré suficiente, hormiguita y bailable»; «con los ojos columpios»; «hablaba tan bajo y tan capítulo»; «aquella voz sin prisa entre endeleble y campanita»; casos en los que se utiliza un sustantivo en lugar de un adjetivo, un sustantivo que sustituye el acercamiento calificativo por una identificación analógica: no es que fuera pequeña, es que era «hormiguita». Podría pensarse en los motes con que los niños se bautizan según las características de cada cual; a uno le llaman «gorila» porque es demasiado grande y algo bruto quizá, al otro «pato» por caminar con los pies separados. Algo parecido ocurre en «era tan buena, / tan ingenua de leche confiada»; o en «y las campanas iban, desde luego, haciéndose de juncia, / quemándose de azúcar», donde encontramos lo que podríamos llamar una imágen integral, una metáfora dentro de otra, ya que, en el interior de la sustitución que supone la imagen que aquí sería esperable, se sustituye de nuevo, sin detenerse en pasos intermedios, una posible comparación (tan ingenua como la leche confiada) o un adjetivo muy forzado (tan ingenua y láctea) por una identificación absoluta. El sujeto adquiere todas las características materiales que normalmente se atribuyen al elemento asumido. Recurso que dota de gran intensidad a la metáfora y de una visualidad desacostumbrada, debido al impacto sorpresivo que produce en el lector.

En cuanto a los niveles lingüísticos utilizados, Luis Rosales es, quizá junto a Neruda y Serrano Plaja, uno de los primeros introductores del habla coloquial y cotidiana en la poesía castellana del siglo XX. Parece pues antecedente directo de las formas de decir de autores como Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo y un amplio sector de las generaciones últimas cuyos integrantes son, en su mayoría, convencidos defensores de la escritura como reflejo y ahondamiento del mundo circundante y del arte como trancripción estética de la emoción humana. Así, Rosales emplea, junto a la expresión culta[3], el tono más descaradamente coloquial: «corrientes y molientes; supitipango; gurrumina; a la chita callando; hacerse pis; andar a la recancanilla; chitón; dormir como una morsa; turulato; etc», incluso aparecen «tacos»: «la saliva puta; hacer la puñeta», pero toco perfectamente integrado en el discurso poético. Y junto a esto, el lenguaje que llamaremos, para entendernos, *burocrático* y que englobaría el administrativo, judicial, económico, profesional específico, periodístico, jurídico, etc: «tramitar; transitorio; expedientadas; desahucio; cheque; bienes gananciales; absolución; sobreseimiento; subarriendo; sumariado; amortizable; inflación, etc, etc».

[3] *Designaremos, de ahora en adelante, los libros mencionados con más frecuencia mediante siglas, a saber: Rimas (RIM);* La casa encendida *(ENC);* El contenido del corazón *(COR);* Canciones *(CAN),* Como el corte hace sangre *(SAN);* Diario de una resurrección *(RES);* La almadraba *(ALM);* Un rostro en cada ola *(OLA);* Oigo el silencio universal del miedo *(SIL).*

Pero tampoco podemos dejar de lado el considerable número de vocablos acuñados por el propio autor, bien sea a consecuencia de pura inventiva o como resultado de la deformación-fusión de otros: «madreamarado; ayerido; suay (que es casi una interjección y tiene valor onomatopéyico, evocador de la suavidad); masmorir; coñigramas; solihablando; blanquipalidamententristeciendo; tristear; turulativa», algunos de los cuales ciertamente aparecen en el diccionario, si bien están en desuso o han sido sustituidos por diferentes palabras.

Y, por otra parte, su afición por las que, a veces forzadas por él y otras no, acaban en (-ía), como «contaduría; arañaduría; ardentía; agregaduría; cesantía», que lo singularizan, ya que se reiteran a lo largo de su obra y son muy infrecuentes en otros autores. Y no falta, por último, una bellísima muestra de lenguaje infantil que alcanza su expresión más sorprendente en la postrera frase del poema en prosa «La fotografía» de *COR.* donde el pequeño Gerardo, tras varias conminaciones del fotógrafo encaminadas a conseguir que sonría, le pide a su hermano: «Dile al señor que yo es que aún no sé reír».

Esto por lo que afecta a las palabras y su ordenación dentro de la frase, más tarde nos ocuparemos de ellas como base de la estructura y desarrollo poemáticos.

## El valor de la palabra como símbolo

La poesía de Luis Rosales es un mundo perfectamente acabado, pero es también un universo distinto y propio donde muchos de los elementos aparecen con un significado diferente al que normalmente se les atribuye. Se diría un gran proscenio en el que van apareciendo representados todos aquellos objetos y sentimientos que nos son tan familiares, con el pequeño matiz de que sus nombres no se corresponden ahora con las funciones habituales que estamos acostumbrados a atribuirles, es decir, están en desacuerdo con las connotaciones que nos provocan. Sólo después de una lectura morosa y meditada de esta obra poética, comprenderemos claramente que muchas palabras o expresiones tienen un valor simbólico dentro de ella, un simbolismo de carácter polisémico que funciona como código o clave imprescindible de comprensión en todo momento. Por lo tanto, un símbolo representa (en muchas ocasiones por medio de una asociación de carácter irracional, aunque facilitando siempre un respiradero, un indicio que ayude a la identificación del objeto o sensación representada) un símbolo representa, como decíamos, varias cosas diferentes y alternativas: la nieve encarnando el tiempo que se acumula y ciega las entra-




das hacia un mundo perdido; la cadena de nieve que supone la posibilidad del recuerdo; la conexión posible entre el mundo de los muertos, de los amigos y seres queridos que fallecieron, y el de los vivos, que es el nuestro y el del poeta, etc. Deberíamos señalar también que este sistema de símbolos funciona de manera coherente y sostenida no sólo en cada poemario concreto, sino a través del conjunto de todos sus libros. Y es ahí donde reside toda la originalidad y dificultad de este proceder.

Hecha esta pequeña introducción general al tema, vamos a intentar ocuparnos de algunos casos concretos que parecen los más interesantes e ilustrativos. Uno de los símbolos más utilizados y ricos en variedad de significados es el que antes adelantábamos, *la nieve,* la palabra nieve que aparece siempre, en las diversas construcciones, con una desadecuación entre su valor semántico más habitual y aquel nuevo que se le atribuya. La nieve será en muy pocas ocasiones el elemento atmosférico, la concreta solidificación del agua que todos conocemos, para pasar a representar, como antes sosteníamos, el tiempo, pero no sólo eso. Se trata, ante todo, de una metáfora de filiación unamuniana (Luis Rosales siempre ha sido admirador del catedrático salmantino, y uno de sus primeros recuperadores cuando nadie lo consideraba un poeta de interés). Para Unamuno la nieve era la gran niveladora, capaz de borrar fronteras, el misterio de la fe y tengamos en cuenta que la fe puede vencer hasta la misma muerte. Leamos un fragmento de su obra maestra, *San Manuel, Bueno, mártir:* «Está nevando, nevando sobre el lago, nevando sobre la montaña, nevando sobre las memorias de mi padre, el forastero; de mi madre, de mi hermano Lázaro, de mi pueblo, de mi San Manuel, y también sobre la memoria del pobre Blasillo, de mi San Blasillo, y que él me ampare desde el cielo. *Y esta nieve borra esquinas y borra sombras, pues hasta de noche la nieve alumbra*». Metáfora, pues, que Rosales toma de Unamuno, pero reelaborándola, haciéndola innegablemente propia y constituyéndola en una clave para la comprensión de su obra. Así leemos en *ENC:* «Y ERA VERDAD, ERA VERDAD COMO UNA CALLE QUE NOS LLEVA A LA INFANCIA,/ como una calle que nos duerme, *y después de nieve,* puede volver aún» (pág. 212)[4]. La caída de la nieve como encarnación del paso del tiempo, la nieve que se acumula y va cegando los accesos al pasado: «callábamos los dos para abrazarnos dentro de aquella parte de nuestro corazón, / donde no hubiera ruido, / donde no hubiera *nieve amontonada que cegara la puerta» (ENC.* 213). Y en *COR.* dice el poeta: «Hace ya muchos años, *cuando la nieve aún era blanca»* (259), refiriéndose quizá a la edad en la que el paso del tiempo no entrañaba todavía la pérdida de los seres queridos, el *fugit irreparabile tempus;* o quizá aquellos años de inocencia en los que la nieve era aún eso, la nieve blanca sin más, un elemento como cual-

[4] *Las páginas indicadas corresponden a los dos volúmenes titulados* Poesía reunida, *y publicados por Seix Barral, según el libro mencionado pertenezca a uno u otro tomo. Las páginas citadas de* SIL. *están extraídas de la única edición existente hasta ahora, Visor, Madrid, 1984.*

quier otro de la vida y no un símbolo, una refundición literaria, una imagen de lo perdido y a la vez de su posible recuperación por medio de la poesía. Evocando, en una palabra, el tiempo cuando la felicidad era inmediata y palpable, aunque la mayoría de las veces no reconocible, puesto que para Rosales el acceso a ésta viene facilitado por la vía del recuerdo, de la reunión, gracias al mismo, de todos los instantes y seres queridos en una gran casa, la del corazón, que se enciende entonces por completo. Pero la nieve simboliza, por otra parte, la cadena existente (o al menos construida por el poeta) entre la vida y la muerte: «Vamos creciendo hacia los *muertos. Ellos son la cadena de nieve, y la cadena de nieve que a ellos nos une es nuestro propio crecimiento» (COR.* 310). Y esa cadena de nuestro propio crecimiento va ensanchándose de manera circular, ya que al crecer, al envejecer, vamos dejando de la mano de la muerte a algunas personas a las que luego tenderemos esa cadena, uno de sus extremos, puesto que el otro es nuestro propio crecimiento hacia ella.

Otro de sus símbolos más característicos lo constituye la figura del *niño,* que funciona muchas veces (sobre todo en *ENC.)* como apoyatura metafórica o de imágenes, y se completa a veces con la palabra estatura; como en la que hablando de una ola, aquella que es la última para el náufrago, dice: «hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le cubre la frente» *(COR.* 141) o «todo ha de tener, al fin, la *estatura de un niño» (ENC.* 221). Pero la presencia continuada del niño, que a veces figura debido al capricho del poeta que hace suya la palabra y la emplea de una manera sentida aunque irracional, tiene una explicación más o menos lógica a nuestro modo de ver, si es que en poesía puede hablarse en estos términos. La figura del niño supondría una intensificación del sentimiento expresado, así como la reafirmación de su autenticidad, puesto que es sabida la forma en que los niños, por tratarse de primeras experiencias, viven las cosas; con una vehemencia muy superior a la de los adultos: «parecía como un niño que pensaba escribiendo» *(ENC.* 233). Y en una bellísima imagen expresa el autor la intensidad arriba mencionada, ese momento en que *tenía la pena de esos niños que se han quedado solos en la cocina de la casa cuando todos se van, / tenía la pena de esos niños que nunca son mayores cuando llega un viaje (ENC.* 216).

El empleo habitual del adjetivo *necesario* es también una característica de la escritura de Rosales. Lo necesario como predestinación: «quiero decir que te marchaste un día / -eran las dos de la mañana- / para que todo se hiciera *necesario» (ENC.* 238). Se trata, contra lo que pudiera pensarse, de una predestinación aceptada con absoluta naturalidad, incluso de buen grado, ya que el poeta sabe que *«Todo llega en la vida por sus pasos contados, /* la primavera y el verano, la ignorancia y la lluvia» *(ENC.*




240), es decir, aquello apetecido junto a lo que no deseamos; sin una cosa no llegaría la otra. Una vida plena reúne las dos caras de la moneda y eso es algo que Luis Rosales parece entender a la perfección.

Y, conectada con lo que decíamos ahora mismo, aparece otra de las constantes que lo caracterizan, *el dolor.* El dolor como injusticia: «el dolor totaliza la vida y por eso es injusto» *(OLA.* 261); pero a la vez como experiencia fundamental, decisiva: «Los momentos felices se olvidan, pues la felicidad no da experiencia. En cambio cada dolor nos hace conocer de nuevo el mundo, cada nuevo dolor es un alumbramiento de la verdad» *(COR.* 256). El dolor sería pues un sentimiento que engloba a todos o casi todos los demás, a condición de que éstos sean lo suficientemente profundos: «Lo único que he aprendido viviendo es que *todo sentimiento verdaderamente profundo es doloroso»* (COR. 258). Se trata de un reverso, una experiencia necesaria, subyacente a cualquier situación o sentimiento verdaderamente intenso. Tras el amor, o durante el mismo, conocemos el dolor, la juventud implica ya en su plenitud el dolor de la desposesión continua; o el amor fraterno, amical, filial, el amor humano en definitiva no erótico, está condenado, por su misma definición de humanidad, al acabamiento, al dolor último de la muerte, de la pérdida del ser querido. Y es éste, el tema central en la obra de Luis Rosales, junto al del amor erótico, desde sus comienzos. Así pues el dolor sería una experiencia, como adelantábamos, *necesaria:* «LAS PERSONAS QUE NO CONOCEN EL DOLOR SON COMO IGLESIAS SIN BENDECIR» *(ENC,* 228), mística, enaltecedora y a la vez indeseable, injusta, aunque, eso sí, siempre inevitable porque: «*el dolor es un don, /* nadie puede evitarlo» *(ENC.* 240). No se trata aquí de una perspectiva mórbida (la de tantos poetas románticos y barrocos) desde la que se produce una complacencia en el dolor, una recreación e inmersión gozosa en él; se trata de una justa y sobria valoración del mismo en la que se parte de su irrenunciabilidad para comprobar sus dos caras, la que actúa positivamente como fuente de conocimiento y experiencia, y la negativa que no es más que su propia dimensión, el precio que cobra por esta docencia vital obligatoria y áspera.

Unos símbolos más lo constituyen todas aquellos vocablos relacionados con la *ceguera* (ciego, cegar, etc.). En algún caso conllevan la connotación de *soledad,* bien conseguida mediante el empleo de una imagen visionaria: «La brisa era en el mar un niño ciego» *(RIM.* 160) o bien mediante la explicitación poética de la relación que apuntamos: «Ya nunca estaremos *ciegos, /* ya nunca estaremos *solos» (RIM.* 150). En pocos casos se utiliza la palabra *stricto sensu,* y sí en cambio como factor decisivo a la hora de expresar el desconcierto, la vehemencia de ciertas situaciones o estados de ánimo. Y por último, ya lo habíamos apuntado previamente al tratar el

tema de la «nieve», la simbolización de los accesos cerrados, *cegados*, a un tiempo pretérito y anhelado.

Es también curioso constatar la presencia de dos constantes como lo son la *sonrisa y la mirada*. Para Rosales parecen a menudo más importantes los caracteres psicológicos que los físicos, sin dejar éstos de lado, por supuesto, (más tarde volveremos sobre el tema). Tanto mirada como sonrisa forman parte de los rasgos internos, trascienden los límites materiales de los ojos y la boca en los que, desde luego, se apoyan. Así, al término de «La almadraba» el poeta reconoce a su amada por la forma de sonreír, no por su imagen física: «Te he recordado al verte sonreír en un momento determinado» (190), en ese instante en que sólo ella podría haber sonreído así.

En cuanto a la mirada, Luis Felipe Vivanco (gran amigo y admirador del poeta) titula una parte de su estudio sobre nuestro autor «El crecimiento del alma en la palabra de Luis Rosales»[5], de una manera tan significativa como la siguiente: «La mirada en los ojos», estudio al que recomendamos acudir para profundizar algo en el particular. El propio Rosales nos dice: *El destino es llevar la mirada en los ojos.*

El *espejo* tiene relativa importancia dentro del mundo simbólico al que nos estamos refiriendo, importancia que cobra, sobre todo, en el libro *RIM* (al que corresponden las citas que ahora emplearemos). El espejo, creemos entrever, aparece identificado con el poeta en el que la amada se refleja, y él pasa a la vez a convertirse en su imagen: «Busca un sitio en mis ojos / que no haya sido espejo y que no sienta / cristalizar esa sonrisa tuya» (156) «Yo contaba tus latidos / (...) como un rastro / de lluvia en el espejo» (162). Es pues una imagen que adquiere valor de símbolo gracias a su reiteración y continuidad, pero su polisemia es tan variada que se resiste a una interpretación totalizadora. La apuntamos pues aquí para que el amable lector se encargue de atribuirle él mismo, como debe ser, la connotación que considere más acorde y predominante en esta poesía.

Pero uno de los elementos simbólicos más importantes (quizá el más importante) es el de *la muerte, los muertos*, que aparecen de forma continuada y en diferentes funciones y contextos. Desde los muertos reconocidos y reconocibles de *ENC* (su amigo Juan Panero, sus padres etc.) pasando por los anónimos de la guerra mencionada en varios poemas de *OLA* y *SIL* hasta «el muerto» como símbolo absolutamente críptico, irreductible a un sistema lógico de ideas, irracional. Mas creo descubrir, no sé si algo aventuradamente, un vínculo común por debajo de todo ello. Rosales busca el momento de la plenitud, de la reunión de todo, del encendimiento total de una gran casa donde todo, todos, puedan ser vividos a la vez. La existencia es una situación temporal, provisional, motivo por el cual

[5] Introducción a la poesía española contemporánea *(vol. 2) Guadarrama. Universitaria de bolsillo. Madrid, 1974 (p. 113).*




resulta imposible conseguir ese propósito; en cambio la muerte es definitiva, irrenunciable, la casa construida al fin de piedra viva donde poder habitar y compartir la eternidad. El poeta aguarda el momento en que «todos los muertos cogidos de la mano formen una cadena alrededor del mundo» *(RIM* 175) porque será entonces el tiempo del encuentro total, del presente absoluto y detenido, de las aguas reunidas.

Mas no se trata únicamente de que Luis Rosales utilice una serie de símbolos polisémicos[6], sino que también se da el proceso contrario: varios símbolos para un sólo objeto representado. La figura de la casa suele coincidir con el significado de «corazón», y viceversa. Se trata, en ambos casos, del lugar (que no siempre es un espacio físico) en que el poeta espera la llegada de la hora unánime, la casa, el corazón reunido y encendido de otros muchos. Un corazón, una casa, que son también su obra, la poesía, donde todo se hace posible.

Y dentro de esa casa aparece uno de los símbolos más importantes, *la luz:* «y como toda luz está diciendo un nombre, / y como en toda luz se siente una llamada» *(ENC* 211), esa llamada previa, ese preludio del posterior encendimiento. «Porque tú tienes una luz; tú sí la tienes; tú siempre la tuviste, / una luz que era la que alumbraba esta habitación cuando yo la miré desde mi cuarto, / una luz que era una de las cosas que tú ya estabas siendo», puesto que una luz es el recuerdo encendiéndose de pronto en cualquier habitación de nuestro interior, «una luz que tú podías vivir, que tú podías hablar, que tú decías» *(ENC* 215). Una luz que en definitiva es la memoria de una persona, una luz difusa que tiende a concretarse, a convertirse en encendimiento total del ser que en ella vemos, en palpitación suya íntima que en nosotros, en nuestra memoria, se hace real. Ese encendimiento, vivirlo «todo ya junto y encendido» *(ENC* 214), es lo que busca el poeta en último término.

Por otra parte, la poesía de Rosales está construida, según Porlan[7] «sobre una especie de plantilla luminosa, de tal modo que resultan piezas dotadas de un esqueleto casi fosforescente. Tal vez pueda hablarse de un ritmo lumínico, en el sentido de que los conceptos, las imágenes y las metáforas que componen el poema se encuentran distribuidos según una estructura hecha de luces y de sombras» (pág. 16). Nosotros pensamos, más bien, que la poesía del autor no es tanto «lumínica» como visual; se construye sobre una visión, pero ésta no es siempre, ni siquiera la mayoría de las veces, luminosa, aunque esté imbuida de una especial luz interior, pero esto es otra cosa.

Hemos hecho un sucinto repaso de aquellos símbolos que nos parecen de mayor importancia a causa de su reiteración y significado dentro de la obra. Por supuesto dejamos muchos otros en el tintero, ya que toda la

[6] *Para el tema del simbolismo, es interesante leer el capítulo que Rosales le dedica, como fenómeno general, al final de su libro* La poesía de Neruda *Ed. Nacional. Madrid, 1978. (193ss).*

[7] *Prólogo a* Antología poética de L.R. *Alianza. Madrid, 1984.*

poesía de Luis Rosales está recorrida por ellos y sería poco menos que imposible ocuparnos de todos. Y, por otro lado, se presenta el fenómeno de la interrelación existente entre ellos, de la que a veces surgen nuevos significados. Un símbolo puede, perfectamente, ir acompañado de otro que lo modifique o lo matice. Porque esta escritura es como una inmensa y envolvente tela de araña en la que es necesario conocer hasta el último hilo para poder llegar al centro mismo, a la verdadera esencia, sin quedar atrapado en el camino, en su aparente dificultad parcial. Una vez en la cumbre, desde arriba, todo cambia, las claves están en nuestra mano y poco a poco van cobrando sentido hasta las esquinas que parecían más oscuras. Es el momento en que le vemos el rostro a una obra que, de ser leída fragmentariamente, sólo se presta a mostrarnos su bello perfil.

Así pues, nos hemos limitado a considerar lo que creemos claves fundamentales de comprensión, a facilitar nuestra interpretación meditada de lo que representan los símbolos en esta poesía, teniendo en cuenta que ésta es el producto de una lectura personal y subjetiva y que está, como tal, sujeta a discusión.

## La concepción del poema: su estructura y particularidades

Nos ocuparemos, dentro de este apartado, de las diferentes estructuras poemáticas utilizadas por Luis Rosales y de los procedimientos más habituales a través de los que crea el poema, así como de las particularidades de este sistema. Dividiremos este punto, para facilitar su ordenación y comprensión, en diversos apartados.

### *A) Estructura sintáctica*

Rosales es uno de los más grandes maestros del verso libre, quizá sólo comparable a figuras como las de Neruda, Vallejo, Whitman o Aleixandre. Pero utiliza también a menudo, como contrapunto, la estrofa clásica, y lo hace de manera magistral (la casi totalidad de sus primeros libros *Abril, Segundo Abril, Retablo sacro...* y *Rimas* siguen el patrón clásico». Sin embargo, no vamos a ocuparnos aquí de este extremo por entender que en él las innovaciones son forzosamente de carácter muy limitado y existen númerosos estudios generales acerca del tema. Nuestro autor ha sabido, como pocos, llevar el verso libre a su extremo más difícil, casi insosteni-




ble, y afianzarlo allí. Dejando casi por completo de lado las habituales apoyaturas en metros tradicionales, endecasílabo, alejandrino y heptasílabo, Luis Rosales ha conseguido dar a sus poemas un ritmo interno y propio, un ritmo que va surgiendo a medida que surge el poema, un ritmo, pues, constitutivo y absolutamente personal. Se trata de lo que llamaríamos «el ritmo a posteriori» ya que no está predeterminado, sino que nace luego o, mejor, durante la escritura. La ventaja fundamental que ofrece este tipo de verso es la de que el poeta no ha de amoldar su pensamiento a ningún tipo de atadura predeterminada, sino que es libre de alargar o recortar una línea o prescindir del «enlace» (encabalgamiento) versal durante extensos períodos sintácticos, y lo que es mejor, no depende en absoluto de rimas y tampoco (de una manera tan acusada por lo menos) del ritmo acentual[8].

Uno de los puntos clave en el desarrollo del verso libre de Rosales es la apoyatura continua en la casi totalidad de las figuras de repetición. Luis Felipe Vivanco explica el fenómeno con gran claridad, y a él nos remitimos: «Cada verso va un poco más allá —sólo un poco más allá— que el anterior. Pero a veces tropieza en una palabra y tiene que volver atrás, tiene que volver a empezar un poco más atrás. Esto de estar empezando siempre un poco más atrás va a ser característico de la obra poética de Luis Rosales. Un poco más atrás para ir un poco más adelante. O sea: para ir más adelante de veras. Por eso nos damos cuenta de que lo que hace crecer el poema son los tropezones, son las palabras que se repiten a medias (que medio se repiten) sin ser ya las mismas ni otras del todo (siendo y no siendo la misma cosa, porque ya no son del todo la misma palabra de antes). (...) [El poema] consiste en caminar y en tropezar a cada paso. Y cada tropiezo es un acierto. Esto quiere decir que la palabra poética de Luis Rosales —la palabra casi alma y casi lenguaje de vuelta de lo más profundo— ha alcanzado aquí su nivel más alto de enloquecimiento lúcido y agradecido y de irradiación interior activa. Su lenguaje se está creando y destruyendo hacia otro lenguaje cualquiera —más opaco o más diáfano—, agotando, de pronto, todas sus posibilidades de continuación, buceando en lo oscuro y volviendo a salir a la playa»[9]. Pondremos un solo ejemplo, de los cientos disponibles dentro de esta obra, que ilustre bien a las claras el fenómeno:

> sigue cayendo,
> sigue cayendo todo lo que era humano, cierto y frágil
> lo mismo que una niña de seis años que llorara durmiendo,
> sigue cayendo,
> sigue cayendo todo,
> como una araña a la que tú vieras caer,

[8] *Para el problema del verso libre, su terminología y particularidades, recomendamos dos libros:* Métrica española del siglo XX *de Francisco López Estrada. Gredos, Madrid, 1974»* y El verso libre hispánico *Isabel Paraíso. Gredos, Madrid, 1985 (308-357).*

[9] Op. cit. *págs. 134-135.*

a la que vieras tú cayendo siempre,
a la que vieras tú mismo,
tú, tristemente mismo,
a la que vieras tú cayendo hasta que te tocara la pupila con sus patas velludas
y allí la vieras toda,
toda solteramente siendo araña,
y después la sintieras penetrarte el ojo,
y después la sintieras caminar hacia adentro,
hacia dentro de ti caminando y llenándote,
llenándote de araña,
y comprobaras que estabas siendo su camino porque cegabas de ella,
y todavía después la sintieras igual,
igual que rota
y todavía...[10]

Se trata de un fragmento donde nos encontramos con concatenaciones, anáforas, epíforas, complexiones, polisíndeton, aliteraciones, diseminación, gradación, pleonasmo. Observamos también algunas figuras de amplificación y varias de posición, entre las que destaca el *paralelismo,* caracterizado por la insistencia en la disposición regular y que es absolutamente fundamental en toda la poesía de Luis Rosales[11], que lo utiliza repitiendo las unidades sintácticas literal, parcial o completamente, incluso como coordinación de elementos con función sintáctica idéntica, sin ser preciso que los elementos coordinados vayan inmediatamente seguidos en el contexto. Y este modo de entender el avance del verso, con numerosas repeticiones, afianzando cada palabra, le llega a Rosales por herencia de Pablo Neruda, sólo que nuestro autor lo perfecciona, lo ahonda y hace del procedimiento una clave distintiva de su obra[12].

Otra de las particularidades más visibles es el empleo continuado de las conjunciones: como; pues; ya; porque, etc. Pero, sobre todo, la conjunción «y», que muy frecuentemente, con valor anafórico (puesto que se repite a principio de verso) y otras no, estructura muchos de los poemas. Resulta difícil encontrar un poema del autor que, escrito en verso libre, no utilice la «y» como apoyatura (en los poemas en prosa y los de métrica tradicional este fenómeno resulta menos visible). Pondremos tan sólo un ejemplo, puesto que una enumeración exhaustiva nos llevaría a copiar entera su obra:

Y ahora vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar,
y estáis los dos sentados,
y estáis juntos, y me miráis para lacrarme,
pues sabéis que mi vida es una carta sin dirección y sin
embargo escrita para siempre;
y ¿quién te cuida, Luis?
y para mí sería tan fácil acabar de una vez,

[10] La casa encendida. *Edición citada, págs. 207-208.*

[11] *Nos hemos basado, para el tema de las figuras retóricas, en:* Fundamentos de retórica, *Kurt Spang. Eunsa, Pamplona 1979 y* Manual de retórica literaria (fundamentos de una ciencia de la literatura), *Heinrich Lausberg. Gredos, Madrid.*

[12] *Luis Rosales, comentando el poema «Barcarola» de Pablo Neruda (en el libro anteriormente citado), explica con gran brillantez y en versos ajenos algunas de sus propias maneras y logros poéticos. Vamos por tanto a transcribir aquí, a pesar de ser un tanto largo, el párrafo mencionado, puesto que pensamos que es de gran interés para entender las ideas que sobre el fenómeno tiene el propio Rosales. Téngase en cuenta que este estudio fue escrito en el verano de 1973, es decir, que no se trata de un trabajo de juventud, sino de madurez, por lo que el poeta escribe sobre Neruda pero desde su propia forma de ver la poesía, desde la madurez de su voz poética, y hay que contar que en un ensayo de creación uno tiende siempre a autoinscribirse, a buscarse en aquellos rasgos del autor estudiado que más cerca queden de la propia obra. Dice Rosales, hablando de «Barcarola»: «El poema tiene un tono visceral,* convulsivo, que avanza y retrocede continuamente; que avanza por así decirlo, contrayéndose de dolor, *entrecortando su expresión, de manera sumamente fluida, con lentas*



no despertar
y seguir siempre escrito con vuestra misma letra,
y sentir vuestro paso en el latido
que yo escucho más cerca cada día...[12 Bis].

El contínuo empleo de esta «y» anafórica ayuda a remarcar la narratividad de estos poemas, que se convierten en un largo río y discurren de una manera torrencial, envolvente, hermosa e irresistiblemente envolvente; río que se adelgaza en esos estrechos que son las íes para luego recobrar el vigor y seguir acarreando, en su constante fluir, todo el mundo íntimo del poeta, un mundo contagioso gracias al milagro del lenguaje. Porque los poemas de Rosales piden ser leídos en voz alta, exigen el total abandono por parte del lector y lo someten a una esclavitud de la que saldrá enriquecido. No hay lugar en su obra para el lector perezoso u ocasional, sino para aquel realmente disponible, pues una vez comenzada esta aventura, es difícil resistirse.

Pero la anáfora es una constante en toda su poesía y no sólo la que constituye la repetición de la «y» y demás conjunciones, sino también la de verbos, adjetivos y toda clase de vocablos que, al reiterarse en cadena, forman el paralelismo, otra de las figuras preferidas de nuestro poeta. Mediante él, consigue detener un instante el curso del torrente, dejarlo en vilo, retardar el avance, acumular el agua que desembocará luego en una ola inmensa que a la vez ya está regenerándose, retrocediendo: el final de sus poemas. Porque sus poemas, como sus libros, no concluyen nunca del todo, quedan un poco abiertos, disponibles, como una casa que nos pertenece tanto que no podemos cerrar sus puertas completamente por miedo a asfixiarnos.

*contracciones espasmódicas que acentúan más su lentitud y la sujetan reteniéndola y la hacen avanzar en ondas sucesivas, concéntricas, que cada vez se hacen mayores y parten siempre del mismo punto, del mismo origen, del mismo tiemblo. El despliege expresivo es lento. Al trasponer los seis primeros versos no hemos salido aún de la palabra inicial que rige las restantes palabras y detiene la elocución, impidiéndole abrirse. No hay avance, hay tensión solamente, que se hace más intensa en cada verso y necesita dilatarse. Pero este ensanche no es progresivo aún: ni siquiera se ha dado el primer paso. La expresión sigue atada a su origen, pues la palabra con que arranca el poema es condicional y su proposición va materializándose en cada una de sus repeticiones con ligerísimas variantes.* Es bien sabido que el estupor es una ligadura. *Traba la voz poética y parece demudar las palabras, asemejando pálidamente su significación a su función. Es la voz del retorno al origen, del eterno retorno. Las palabras no avanzan, pero cambian: su modo de cambiar es su manera de vivir.* Los versos no se formalizan apenas, pero, en cambio, se modifican y se acrecientan, ensamblándose de manera distinta para volver a originarse. El ritmo es como un parto, en que el dolor hace su oficio, todo lo facilita y lo transforma, pero tensando la expresión sin hacerla avanzar. Tiene carácter estupefaciente. *La estrofa de Neruda, dice:*
*Si solamente me tocaras el corazón, / si solamente pusieras tu boca en mi corazón, / tu fina boca, tus dientes, / si pusieras tu lengua como una flecha roja / allí donde mi corazón polvoriento golpea, / si soplaras en mi corazón, cerca del mar, llorando».*
[12] *Bis. De* La casa encendida, *edición citada. págs. 228-229.*





Otro fenómeno característico (que guarda algún parentesco con lo que en la poesía tradicional se llamaba estribillo, en ciertos casos) es el de la repetición de, llamémosles, *versos motrices*. Se trata de motivos que se suceden a lo largo de todo un libro y a veces de toda su obra, siendo fundamentales para su desarrollo. Por ejemplo, la frase «vivir es ver volver», de herencia azoriniana, que resume casi a la perfección todo el pensamiento poético de Rosales; o «la muerte no interrumpe nada», en la misma línea. Y también se da el caso del planteamiento tesis-antítesis, como en *ENC* donde el verso repetido es «Porque todo es igual y tú lo sabes», hasta que se convierte en «Porque todo es distinto y tú lo sabes». Se trata de recursos que contribuyen a dar a esta obra aún más unidad si cabe, pero también más intensidad, más dramatismo y autenticidad.

En cuanto a la disposición sintáctica de las palabras dentro de la frase, en oraciones, por ejemplo, como: «la nieve de empezar a ser bastante», «toda solteramente siendo araña» o «se encienden mutuamente y de nosotros», ya ha sido tratada dentro del capítulo denominado «Nivel léxico (particularidades sintácticas)», y allí nos remitimos.

## *B) La función de la intertextualidad*

La intertextualidad, es decir, la reproducción o alusión a textos ajenos, sin citar la fuente, juega en la obra poética de Rosales un papel fundamental, aunque muchas veces resulte difícil descubrir estos injertos, ya que el autor no suele hacerlos de manera muy visible y casi nunca los señala con cursiva. Pero también nos encontramos con la autocita, bien sea literal o reelaborada. Luis Rosales tiene la costumbre de desarrollar, en libros sucesivos, aquellos versos que prefiere o se le antojan más definitorios de sus intenciones. Así pues nos encontraremos con un mismo verso suyo en diferentes poemarios; suele tratarse de lo que llamábamos versos motrices, sólo que en este caso trascienden el ámbito concreto de un libro para convertirse en claves válidas de todo su pensamiento y expresión poéticos. Y el papel primordial que cumple la intertextualidad es, como tantos otros recursos, el de dar unidad a la obra. No se conforma el poeta con construir su propia cosmovisión, su personal mundo poético, sino que atrae hacia éste la tradición que también lo conforma, y se rodea de aquellos escritores que mejor comparten ese espacio propio, que más lo enriquecen y definen.

Comenzaremos con uno de los casos más evidentes y definitorios dentro de su obra. Cada capítulo de *ENC* se abre con un verso de uno de sus autores preferidos, versos que, perfectamente integrados dentro del con-




junto, pasan a ocupar una importantísima función de significado, que a veces no coincide, matizado por el contexto, con el que tenía originariamente. «CIEGO POR VOLUNTAD Y POR DESTINO» pertenece a un poema de Villamediana. «DESDE LA VOZ DE UN SUEÑO ME LLAMARON» ha sido extraído de un famoso poema de Antonio Machado. «LA LUZ DEL CORAZÓN LLEVO POR GUÍA» corresponde, de nuevo, a un soneto de Juan de Tassis, Conde de Villamediana. «CUANDO A ESCUCHAR EL ALMA ME RETIRO» pertenece a Pedro Salinas y «SIEMPRE MAÑANA Y NUNCA MAÑANAMOS» es un verso del célebre soneto de Lope de Vega.

El mismo caso tenemos en *Diario de una resurrección;* cada uno de los extensos capítulos en que se divide lleva como título un verso ajeno: *Esto que es obediencia yo quisiera, que fuese ofrecimiento,* es el arranque de un soneto de Quevedo, y *Mi esperanza te ha hecho como eres cada día* es un verso de Leopoldo Panero.

Otro ejemplo interesante y muy significativo lo encontramos en el libro *Como el corte hace sangre,* cuyo título ya viene de un verso propio tomado de «El recuerdo», poema perteneciente a *COR.* Pero, además, en el poema «La cara de la desgracia» aparecen varias frases textuales de un cuento homónimo de Juan Carlos Onetti, sobre el cual se estructura el texto.

En el poema «El bosque se iba haciendo al arder», el verso *tristemente naturales* es de Jorge Guillén, y en «Cita para todas las semanas del año con la misma persona» el verso que dice *¿esto es mirar o morir?* pertenece a Calderón, los dos de *RIM.* En el poema «La plenitud suele vivirse en México» encontramos un verso en el que el propio autor nos avisa de su procedencia: *también la piedra si hay estrellas vuela, dice Gerardo Diego,* del libro *RES.* Otra cita, esta vez sólo alusión, puesto que no se menciona el verso entero (siempre mañana y nunca mañanamos), de Lope, es la que encontramos en el libro *SIL,* concretamente en el segundo poema de la sección titulada «La mirada de nunca acabar» y que dice: *la vida ha mañanado.* La frase *vivir es ver volver,* corresponde a Azorín y aparece repetidas veces, como ya comentamos, a lo largo de esta obra, en la que adquiere valor propio y definitorio. Una nueva mención a Gerardo Diego la hallamos en el poemario *SIL.* Nada más comenzar la sección nominada «Despacio, muy despacio, despacísimo», donde leemos: *y mi sangre se alondra de verdad,* recordamos el libro del poeta del veintisiete. También en este último trabajo mencionado aparece la intertextualidad con una frase de Nietzsche: *La verdad es retrospectiva;* en el poema último de la sección «Tanto en la vida como en la muerte: amen». Creemos ver en el verso final del poema «Pañuelo mío»

de *RES* que dice *ya que un dolor sólo se cauteriza recordándolo* un eco del de Manuel Machado que reza: «cantando la pena la pena se olvida». Otro caso curioso se da en la IV parte de *ENC* donde leemos: *y el buen callar que llaman Dámaso*, la intertextualidad con Cervantes «el buen callar que llaman Sancho» parece clara y pretendida, pero aún observamos otra, quizá más lejana o acaso inconsciente: se trata de la que nos remite al poema de Dámaso Alonso «A un río le llamaban Carlos», en cuyo verso final nos encontramos: «a orillas / de esta tristeza, de este / río al que le llamaban Dámaso, digo, Carlos» (de *Hombre y Dios).* Y siguiendo con Cervantes, autor de la total predilección de Rosales, vemos que en el poema «El hilván» dice: «¿No has observado que algunos momentos / *—de cuyo número no quisiera acordarme—*» jugando con la frase con que se inicia *El Quijote.* Incluso una versión de la famosa frase de Schakespeare podemos rastrear en la de nuestro poeta que dice *vivir o no vivir, éste es el juego*, del poema «Un puñado de pájaros» *(RES)*

Pondremos también dos ejemplos, entre los múltiples disponibles, del procedimiento de la autocita que antes explicábamos. En el primer poema de la segunda parte de *ALM* tenemos la versión adelantada del último del libro *OLA* «Nadie sabe hasta dónde puede llevarle la obediencia». Éste es una reelaboración amplificada de aquél; aquí se cuenta la historia entera, el castigo al que le sometió de pequeño Sor Inés por quedarse haciendo sus necesidades en el cuarto de baño después de finalizado el recreo. Un castigo que al poeta debió dolerle especialmente y que convierte en alegoría de la totalidad de su vida, en un poema magistral, que concluye cuando el niño, obligado a vestirse de niña, se pone la última prenda, un sombrero que se trasforma, ante nuestros ojos emocionados y atónitos, en la muerte de sus padres. Otro ejemplo válido sería el verso: *la espera hace más tensa la alegría* de *ALM* que retoma el móvil principal del poema del libro anterior *(RES)* «La espera forma parte de la alegría». También es curioso comprobar que el soneto que abre *ENC* aparece íntegro en *RIM.* Dentro de este mismo apartado podríamos incluir todos aquellos versos que llamamos motrices y actúan como motivos recurrentes, pero creemos que la lista ya es suficientemente dilatada y no queremos cansar. Valga pues esta breve muestra a modo de ejemplo de la importancia que el fenómeno de la intertextualidad tiene en la obra de Rosales, ya que recoger aquí todos los casos sería largo y casi imposible. Lo fundamental era comprobar la función que este recurso desempeñaba y creemos que eso ha quedado suficientemente claro; a partir de aquí el lector puede seguir con la tarea.




## *C) La imagen y la metáfora, su importancia y características*

Creo que si alguna característica puede definir por sí sola la poesía de Luis Rosales, ésta es, sin lugar a dudas, el empleo ininterrumpido de la imagen y la metáfora. Se puede decir que toda su obra está apoyada sobre esta especie de tierra fértil, de sustrato primero. Dentro de estas imágenes, que son todas de una unidad y personalidad indiscutibles, cabe la totalidad de los procedimientos retóricos utilizados por el autor, ya que la mayoría están construidas con ellos. Se ha hablado mucho del surrealismo en Rosales, basándose precisamente en el corte de sus metáforas[13]. Pensamos que se trata de un planteamiento equivocado. El poeta granadino es uno de los primeros que asumen la experiencia vanguardista del surrealismo pero, y aquí reside lo principal, integrándola, quedándose con la verdadera aportación literaria del movimiento y rechazando todo lo que en él había de vanguardia, de «ismo». Luis Rosales aprende de los surrealistas la libertad expresiva, que luego constituirá uno de los puntos más importantes de su obra (como más adelante veremos); rechaza sin embargo las propuestas estéticas que devienen inviables y que proponía el grupo de Breton. La sustitución, tanto en la imagen como en la metáfora de nuestro autor, esconde siempre una asociación de carácter irracional y emotivo, a veces buscada de forma consciente y otras hallada de modo inconsciente. Ya no estamos ante la sustitución fácil de los dientes por las perlas o las fresas por la boca, pero tampoco hemos llegado a la escritura automática de los surrealistas (aunque es claro que ésta, en pureza, no existe), al plasmar como poema lo que primero llega a la mente. Rosales tiene, en todo momento, el dominio del poema, sabe cuáles son los sentimientos y motivaciones que le llevan a escribirlo, y les toma el pulso a cada instante, otra cosa es que la expresión de ciertas situaciones requiera (después de un análisis técnico o simplemente por un golpe de intuición, por una obligación de carácter interno y de sentimiento) un tratamiento que, en algún instante, pueda acercarse al surrealismo, mas siempre de una manera externa y circunstancial. A nuestro parecer, según lo dicho, Luis Rosales no es en ningún momento de su obra un poeta surrealista puro, sino más bien alguien que ha sabido aprovechar de manera magistral la lección de libertad expresiva que supuso la vanguardia europea de entreguerras en su práctica totalidad de orientaciones.

Analizar aquí todos los tipos de imágenes utilizados en esta obra sería de todo punto imposible, dada la variedad y riqueza de éstas; ya hemos dicho que estamos ante uno de los poetas con mayor imaginación abstracta de

[13] *Aparece seleccionado en la primera «Antología del surrealismo español», que llevan a cabo José Albi y Joan Fuster en un número especial de la revista* Verbo *(Alicante, 1952, págs. 86-89).*

todo el siglo veinte. Hemos de apuntar, sin embargo, que la mayoría de ellas son de carácter visionario, es decir que nos permiten, mediante un pequeño esfuerzo imaginativo, visualizar la escena de una forma subjetiva pero verosímil, consistente; pondré algún ejemplo para que se entienda mejor: «era indeleble y rubia como un agua con sol, / y que tenía / los ojos juntos y apretados como dentro de un beso» *(ENC* 224); «y era tan perezosa, / que sólo con sentarse / comenzaba a tener un gesto completamente inútil de pañuelo doblado» *(ENC* 234); «El dolor es un largo viaje, / un largo viaje que nos acerca siempre» *(ENC* 239); «así he vivido yo con una vaga prudencia de caballo de cartón en el baño» *(RIM* 141); «y las calles se barrían únicamente con las olas, / y el pueblo por la noche se lavaba las manos en el mar» *(RES* 51); «(tenía) la cojera desenvuelta y quebrándose como un rayo de sol que penetra en el agua» *(ALM* 150); «y a los hombres de mi generación nos persigue la guerra como una mula coja que tropieza y se sostiene cojeando» *(OLA* 200) «Cuando llega la noche es fácil recortar nuestra sombra del suelo para pegarla en la pared» *(OLA* 201); «ya que dicho en voz baja sólo es preciso amar para llevar el mundo en el bolsillo» *(SIL* 23)

Lo que ocurre es que Rosales construye su poesía sobre un entramado ininterrumpido de estas imágenes; unas brotan de las otras y éstas a su vez se abren en círculos concéntricos en cuya magia quedamos atrapados como en un laberinto de azúcar[14]. Y por eso podemos hablar de una técnica cinematográfica, de una sobrevaloración de las imágenes frente a las ideas, oigamos al propio poeta:

> La precisión tiene carácter visual,
> y debiéramos escribir en imágenes para que las palabras
>     no se entiendan, se vean,
> pues una imagen es una idea encarnada,
> una palabra corporal,
> o más exactamente: una palabra-personaje,
> y no basta leerlas,
> es necesario interpretarlas lo mismo que un actor
>     interpreta un papel.
> El mirar nos aúna ya que todos los ojos hablan la misma lengua,
> y como el cine es el lenguaje de nuestro tiempo es
>     preciso *escribir con imágenes cinematográficas,*
> *pues en rigor todos los elementos de un estilo que no*
> *pueden reducirse a visión es necesario traducirlos.*
> Lo que tiene un estilo de cinematográfico es lo que tiene de actual,
> ésta es la ley de nuestro tiempo,
> las palabras son nuestras,
> las palabras sólo tienen la vida que nosotros les damos,
> las imágenes tienen vida propia.
> Es preciso escoger,
> si no eliges te quedas paralítico,
> y una vez hecha la elección

[14] *Otro de los tipos de imagen más utilizado por Rosales es aquella que aparece (sin tener por qué dejar de ser visionaria) en forma de símil, de comparación, utilizando como apoyatura las partículas: lo mismo; igual; al igual; como, etc.*



con la luz apagándose en el mundo va a proseguir la
proyección del libro (OLA 194)

Según vemos, el fragmento es lo suficientemente explícito y detallado como para prescindir de aclaración alguna. Así pues, lo que haremos será reproducir aquí una buena parte del poema «La caja de música» *(ENC* 161), ya que, además de su belleza, nos parece un ejemplo espléndido en el que la concatenación de imágenes es constante desde el primer verso:

DIME, ANTONIO, RECUERDAS QUE EN EL AÑO 14
el sol se distraía descansando los sábados.
Recuerdas que las damas bailaban de rodillas,
bailaban de rodillas llorando en los brazos
del vals que las llevaba, como el agua de un río
que cambia su ribera de un año hacia otro año.
Recuerdas las muchachas cuyas bocas tenían
un beso únicamente sacramental y blanco;
las palabras corteses como calles con árboles,
la gris hipocresía con su andar de galápago.
Recuerdas que los hombres se mesaban la barba
con un gesto incoherente de honor inmaculado,
y un suspiro cifraba toda la biografía
de un general, y a veces, de un sabio catedrático.
Recuerdas que las niñas soñaban por la noche
que el tren, hacia las doce, llegaba hacia su cuarto,
y se sentían inermes y pequeñitas viendo
pasar el tren tan cerca que hacía temblar sus labios.
Recuerdas la familia de silla en el paseo
con una sola lágrima repartida entre cuatro,
con una sola lágrima que lloraban por turno
primero el padre, luego la madre y los hermanos.

Todas las metáforas del autor, por otra parte, participan de las características léxicas, simbólicas, sintácticas, etc. que hemos estudiado antes como claves en su obra. En sus dos últimos libros, sobre todo, se aprecia una evolución hacia la imagen de corte humorístico, se juega con el absurdo. En estos libros *(ALM, OLA,* y *SIL)* hay, como dice García Martín[15]: «una burla evidente de la razón discursiva, un juego con el absurdo y el sinsentido, pero la semejanza emocional entre los dos elementos enunciados en el título se establece de rigurosa manera (se refiere al poema «Algunas relaciones entre el dinero y el frío»). Queremos decir que la parodia de la razón discursiva no busca el humor gratuito, sino que es el disfraz de una muy peculiar razón poética». La razón, o mejor dicho, las razones que hacen de Luis Rosales uno de los poetas más grandes de este siglo.

[15] *José Luis García Martín* Poesía española 1982-1983, Crítica y antología *Hiperión, Madrid 1983 (pág. 21).*






# D) La estructura poemática

## Las voces del discurso

Las diferentes voces, dentro de un mismo discurso, son una de las características importantes dentro del planteamiento técnico de muchos de los poemas (incluso libros) de Luis Rosales. Una de sus variantes más comunes es la irrupción de voces exteriores, o ajenas a la del propio narrador poemático, que a veces coincide con el autor, (casi siempre en esta poesía)[16]. Estas voces pueden ser identificadas o identificables, bien con seres concretos y existentes que han formado parte de la vida del poeta o, simplemente, con personajes poemáticos definidos. Pero también puede tratarse de ecos impersonales o inidentificados, aunque esto ocurre en menos ocasiones. Toda *La casa encendida* está llena de estos recursos. Aparece, desde la voz del sereno que encuentra cada noche «—¡Buenas noches, don Luis!—», pasando por la de su amigo y poeta muerto Juan Panero o la de María, hasta la aparición de la de sus padres, Miguel y Esperanza, de los que comienza contando escenas de su noviazgo, antes del nacimiento del propio poeta[17]. Es claro que también surge la voz del poeta, cuando abandona el desarrollo lógico del poema y se dirige a los personajes, entablando un diálogo. Y esta va a ser otra de sus peculiaridades. Gran parte de ALM está estructurada en forma de diálogos, principalmente entre el protagonista del libro y un capitán de barco que lo acoge en su casa. Recomendamos pues este libro para el estudio del procedimiento descrito; se trata de un poema unitario con estructura absolutamente narrativa, casi novelesca o al menos de relato. Nos excusamos aquí de enumerar los diferentes momentos en que aparecen las variantes, antes descritas, de este procedimiento; sería largo y el lector, teniendo ya constancia de ellas, puede dirigirse a los textos, que es lo deseable.

## Superposiciones y yuxtaposiciones temporales

Es muy frecuente, en la obra de Rosales, el empleo de aquello que Bousoño ha llamado superposiciones y yuxtaposiciones temporales en su *Teoría de la expresión poética*. Pero en esta poesía, basada fundamentalmente en la memoria, en el recuerdo como forma de plenitud, esta técnica aparece de manera tan continuada que excede los límites de la superposición o yuxtaposición aisladamente consideradas. En varios libros, sobre todo en *ENC* y *COR*, nos encontramos con una *técnica evocativa*, en la que lo que hace avanzar el texto es, precisamente, la unión sucesiva de estos dos pro-

[16] *En efecto, nos encontramos ante una poesía intimista, absolutamente personal, que nos habla siempre desde el yo, incluso en los últimos libros en los que se presta alguna atención a lo social, pero siempre desde una perspectiva subjetiva en la que el yo sigue siendo protagonista indiscutible, centro de la cosmovisión. Para el problema del protagonismo poemático personal o plural, es interesante el libro* La poesía del yo al nosotros, *de Manuel Mantero, Madrid, Guadarrama, Punto Omega.*

[17] *Es posible ver, en el fragmento que va desde la página 230 «¿Recordáis?, en Granada todo ocurre en el Corpus;» hasta la 233 (de la edición citada), uno de los precedentes del famoso poema «Barcelona ja no és bona; o mi paseo solitario en primavera», de Jaime Gil de Biedma (del libro* Moralidades), *en el que el autor imagina un paseo de sus padres, muy jóvenes, cuando él aún no había nacido. La situación es parecida en* La casa encendida, *sólo que el poeta de la generación del cincuenta no llega a describir el primer encuentro de sus progenitores; en su poema aparece su madre embarazada, por lo que luego escribirá: «Así yo estuve aquí / dentro del vientre de mi madre, / y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me atrae / por estos sitios destartalados.»*




cedimientos antes mencionados. La superposición se da cuando hay una presencia simultánea, en un mismo momento poemático, de dos tiempos. Veamos uno de los múltiples ejemplos:

Y todo allí diciéndose mientras sigue lloviendo,
mientras comprendo que estoy solo,
y que mi soledad es como un vientre de pescado
que se ha quedado frío besándome la boca... *ENC* (221)

La yuxtaposición aparece cuando dos o más instantes que en realidad se hallan entre sí separados, se nos presentan como sucesivos, aunque sin llegar a superponerse. Veamos un ejemplo:

y salgo, y voy corriendo por el pasillo ciego,
y voy corriendo hacia la luz,
hacia la habitación que está encendida,
y rompiendo a callar mientras dice mi nombre.

—Hola, Luis, ¿cómo estás?— *ENC* (221)

El autor habla mientras discurre el tiempo real del poema y es entonces, un momento después, sin llegar a ser simultáneo, cuando oye la voz de Juan Panero, algo que pudo suceder diez años antes. Los ejemplos serían interminables, como ya dijimos, debido a la naturaleza de esta poesía en la que la memoria es el hilo conductor. Rosales utiliza pues lo que podríamos llamar técnica evocativa, es decir una alternancia de tiempos, reales e imaginarios, que se suceden de manera ininterrumpida. Hay que encender todas las luces a la vez, hay que reunir las aguas bajo el puente milagroso de la escritura, hay que llenar la casa, el corazón, de todos los seres amados, porque la muerte no interrumpe nada y la memoria (encarnada en la poesía) es el único camino hacia la hora unánime.

## *Las rupturas del sistema*

Otro de los procedimientos que, con alguna frecuencia, utiliza nuestro autor, es el de la ruptura de sistema, es decir, la violación de una especie de regla tácita de consecutividad. Se trata de un recurso que Rosales emplea continuamente a nivel de sintaxis, pero esto ya lo hemos visto antes. Nos interesan ahora aquellas rupturas que proceden de la desadecuación semántica entre dos unidades, sobre todo en los casos en los que ésta se da por medio de una distorsión en nuestro sistema lógico de pensamiento y expresión, y que afecta, muy a menudo, a nuestro código de valores. Pondremos algunos ejemplos ilustrativos: «Su rasgo más característico es

que Manuel lo hace todo perfectamente, pero nada le sale bien» de *OLA* (243). La ruptura proviene de la inversión de nuestro horizonte de expectativas, cuando alguien lo hace todo a la perfección no se puede esperar razonablemente que nada le salga mal. Veamos otro: «Nada me ha engañado tanto como mi sinceridad; / si eres sincero, mientes, /(...) Lo importante es la vida que nos engaña siempre.» *ALM* (176) Se trata aquí de una ruptura encadenada; en un sistema lógico la sinceridad no engaña, ni se miente con ella y, para finalizar, el poeta hace una correlación directa entre la importancia vital y su engaño, es decir la vida es importante porque nos engaña, lo cual rompe también nuestras previsiones más inmediatas. Es un caso curioso el del primer poema de *RIM* «Autobiografía»; su final dice: «sabiendo que jamás me he equivocado en nada, / sino en las cosas que yo más quería.» (141) Aquí la ruptura de sistema se retrotrae al principio del poema y, por tanto, estamos casi ante un ejemplo del procedimiento de *engaño-desengaño*. La desadecuación no afecta sólo al verso precedente, sino a todo el poema, que nos ha estado describiendo una vida prudente, atenta al menor detalle, minuciosa en sus movimientos para no equivocarse en nada, mas al término, yerra en lo principal, en «las cosas que (él) más quería». El desarrollo poemático ha estado preparándonos, engañándonos, para una escena final que se nos presenta contraria a la esperada.

Pondremos, para finalizar, dos casos de doble ruptura del sistema: «ese pecado virgen que consiste en no ser culpable / y nadie quiere perdonar» *RES* (53); el adjetivo «virgen» defrauda nuestra espectativa calificando a «pecado» y, por otra parte, no ser culpable nunca ha constituido motivo de reproche. Algo así encontramos en: «y gatos y canciones y tocamientos a mansalva aprovechando el ajetreo, / y una mujer diciendo: / —Gracias, ¿no le parece que ya está bien?» *ALM* (152). La respuesta de la mujer, aunque aquí esté empleada de forma irónica, no es la que estamos acostumbrados a suponer en esta situación, gratitud ante el abuso, pero cuando ya hemos asumido la sorpresa, en ese mismo verso se nos desengaña: ¿no le parece que ya está bien?. Es posible dudar si estamos simplemente ante un recurso irónico que no debe cogernos desprevenidos o ante una auténtica doble ruptura de sistema. Creo que esta breve detención será suficiente para dejar claro dicho procedimiento en la poesía de Rosales, aunque los ejemplos sean mucho más numerosos.

## *Técnica ensayística (la reflexión continua)*

Los poemas de Luis Rosales suelen empezar con un pensamiento, racional o irracional, lógico o no, que se plantea a modo de hipótesis a partir




de la cual va a sobrevenir el desarrollo del poema; estas hipótesis aparecen siempre escritas en letras mayúsculas. Por ejemplo: «LA PALABRA DEL ALMA ES LA MEMORIA» *ENC;* o «ES CURIOSO SABER QUE TODO EMPIEZA EN LA TRANSMIGRACIÓN DE LA SALIVA» RES; «EL ARTE ES UN MILAGRO NECESARIO Y EL VERSO ES UN MILAGRO GRATUITO» *OLA*, o «¿NO RECORDÁIS, AMIGOS, QUE EL AMOR DE LOS OTROS NO NOS PARECE RAZONABLE?» *SIL.* Pero esto no ocurre sólo a principio de poema; Rosales puede decir cosas sorprendentes de cada nimiedad. Es lo que yo he llamado la *reflexión continua,* esa serie de hallazgos increíbles que se producen a medida que avanza el poema, a su mismo paso; el poeta puede retrasar un final inminente porque se ha asombrado ante una palabra o una idea y la desarrollará de forma sorprendente y hermosa. Al comienzo de *ENC* dice «Sí, ahora quisiera yo saber / para qué sirven el gabinete nómada y el hogar que jamás se ha encendido, / y el Belén de Granada / —el Belén que fue niño cuando nosotros todavía nos dormíamos cantando— / y para qué puede servir esta palabra: «ahora» / esta palabra misma: «ahora»... (206) Y luego, al término de este libro, leemos «en un lugar en donde el tiempo se ha convertido, de repente, en la palabra ahora, / esta palabra misma: / ahora, / que ayer era un latido perdiéndose en la lluvia, / y hoy ya junto a vosotros, crece y se agranda hasta borrar el mundo» (242). Todo un libro ha hecho falta para extraer el sentido total de la palabra, una palabra que pasa de ser insignificante a convertirse en un símbolo del presente absoluto, de la reunión de vivos y muertos queridos, del encendimiento de una casa enorme y hospitalaria que ha de ser habitada por la plenitud, por la memoria iluminada. Y esta técnica va derivando, sobre todo en los últimos libros, hacia una concepción del poema como pequeño ensayo, a cuyas pautas se acercan tanto el lenguaje como la estructura de los versos. A partir de *RES* todos sus poemarios se basan un poco en este sistema de escritura, pero es en *ALM* donde encontramos los casos más absolutamente exagerados: «La almadraba es una ciudad, / una ciudad que se hace simplemente de cáñamo y de esparto, / una ciudad desierta y submarina / con una larga cola —puede tener varios kilómetros— / que se apoya en la costa y se interna en el mar, / y su función consiste en orientar la pesca hacia su perdición / que está compuesta por tres compartimentos sucesivos: / el copo, el bordonal y la cámara de la muerte. / Por su carácter de estación terminal en el viaje sin retorno, / tiene forma de laberinto, / y, / en efecto, / debo decir que la almadraba / es una perdición matemáticamente construida.» (163) Otro buen ejemplo puede ser el que aparece en *OLA* (194) y que antes copiábamos hablando del imaginismo y la técnica cinematográfica; a él nos remitimos.

## *La presencia de personas físicas*

En los poemas de Luis Rosales es muy frecuente encontrarnos con personas físicas determinadas, quiero decir, con seres humanos, fallecidos o vivos en el momento de la escritura, que ha conocido el propio poeta. La mayoría de ellos son familiares suyos o amigos, y los que no tienen esta relación respecto al escritor puede decirse que son, en casi todos los casos, personajes emotivos, entrañables para él, o artistas admirados (el caso del mendigo Molina pertenecería a los primeros, el de Ángel Ganivet podría ilustrar el segundo presupuesto). Así pues, Rosales no sólo hace del recuerdo motivo principal de su escritura, sino que los personajes de su memoria nos asaltan con sus nombres y apellidos en cientos de poemas. Y aquí reside una de las características más definitorias de esta poesía, la peculiar descripción de las personas físicas, que constituye muchas veces el móvil de un poema. Se trata de una descripción físico-psíquica de perfiles personalísimos. Toda ella suele basarse en las imágenes y metáforas espléndidas del poeta, y desprende una increíble exactitud emotiva, tan difícil de conseguir mediante un lenguaje de tipo irracional o visionario. Pondremos un ejemplo:

> iba entre sus hermanas con la estatura del maizal en agosto,
> y miraba una cosa tras otra,
> y miraba tan sólo para aprender a sonreír,
> y era núbil,
> y era morena muy despacio,
> y ya hablaba desde dentro de un niño
> y sonreía moviéndote los labios,
> moviéndote los labios, sin que tú lo advirtieras,
> como se mueven los muñecos en el guiñol,
> y sonaba a campana entre el gentío,
> mientras tú la mirabas comprendiendo
> que porque Dios lo quiso se llamaba Esperanza. *ENC* (233).

Pero también se da el caso de la aparición de personas físicas inventadas o simbólicas, sin que esto afecte para nada a la variación del procedimiento descrito.

Luis Rosales ha hecho de la descripción un fin estético y emotivo en sí mismo, recreándose en ella y relevándola de ese valor circunstancial que tradicionalmente se le ha atribuido.

## *Búsqueda de complicidad en el lector*

La escritura de Rosales no es, en ningún sentido, sencilla, pero es, sin embargo, una poesía cercana, cálida, asentible. Todos los materiales con-




que el poeta construye sus imágenes y metáforas, así como también sus poemas, son cercanos a nosotros y esconden, por eso mismo, una gran carga de connotaciones personales. Se trata de una poesía impura, como un traje (según quería Neruda) con manchas y remiendos, un traje al que hemos de acostumbrarnos, un traje que se nos ha de amoldar. El poeta da claves al lector, busca la comunicación, le tiende cables. Y uno de los procedimientos más curiosos por medio de los cuales se busca la complicidad lectora, es el empleo de una serie de recursos, en forma de llamadas de atención que funcionan a modo de refrescantes gotas de agua que se lanzan a la cara del lector para que se despierte, para que fije la atención. Es como la desvelación de un secreto que sólo sabrán ellos dos, un secreto del que el autor, generosamente, le hace partícipe. Pondremos algún ejemplo de estas partículas captadoras de atención: «Escucha bien»; «Conviene que sepáis»; «Ahora vamos a hablar»; «Sólo es preciso que recordemos juntos... que recordéis conmigo»; «Ahora quiero deciros» «Así fue, ya sabéis»; «Yo quisiera decirte», etc. Se trata de la creación de un ambiente íntimo y a la vez tenso, ideal para la comunicación.

Pero el recurso más efectivo a la hora de recabar la atención lectora y su asentimiento es el de la *narratividad* de los poemas, incluso de los libros. Ya no se ofrecen al lector sólo unos sentimientos o sensaciones, sino el motivo o causas de los mismos. Se está proponiendo, además de una emoción abstracta, la historia de esa emoción. Porque Luis Rosales ha roto, definitivamente, con las barreras entre los diferentes géneros literarios. Un poema puede tener su parte más propiamente lírica (aunque este lirismo nunca se pierda), su ingrediente novelesco, incluso, como antes hemos visto, su vocación para el ensayo.

## Posibles conclusiones

Y hasta aquí este pequeño estudio, resumido en extremo, de los principales procedimientos de expresión poética que aparecen a lo largo de la obra de Luis Rosales. Quizá este breve ensayo resulte algo árido, aunque he intentado ocultar en él una buena dosis de creatividad, sobre todo en lo que atañe a mi lectura particular y participativa de esta poesía. En cualquier caso, todo análisis técnico del proceso de la escritura puede parecer un tanto fatigoso. Creo, sin embargo, que en este caso, esta posible aridez de la materia está perfectamente suavizada por los propios versos del poeta glosado, que son suficientes, en su belleza, para romper cualquier monotonía analítica, aunque las citas no hayan podido ser tan amplias como sería deseable. Pero tiempo habrá, y espacio, para un dete-

nimiento en aquellos aspectos de esta obra, sobre todo los temáticos, que, por su propia naturaleza, se prestan a un estudio de corte mucho más ameno y emotivo. Pienso, además, que sin el complemento de la parte temática, este esfuerzo por acercarse a Luis Rosales quedaría frustrado, ya que en su obra tanto interés e importancia tienen un aspecto como el otro. Dejo para otra oportunidad el tema de la *Metapoesía* en nuestro autor, su propia opinión, expresada en sus poemas, sobre lo que él llama el oficio de escribir. Se trata de un capítulo en extremo interesante por cuanto sus teorías y precisiones acerca del problema son de una modernidad y profundidad sorprendentes. Relegamos también, por el momento, el punto que hace referencia al empleo de la *ironía,* otro punto a considerar, principalmente a partir de su libro *RES.*

Luis Rosales es uno de los poetas más innovadores del siglo veinte, que tantos grandes ha dado, pero pocos que se hayan expresado de forma tan personal e inconfundible. Rosales es un absoluto enamorado de la palabra, un maestro de la palabra, a la que obliga a hacer piruetas, volver sobre sus pasos, perder sus connotaciones, adoptar sabores determinados y, sobre todo, a cogernos siempre por sorpresa, a dejarnos boquiabiertos y turbados, a emocionarse, en definitiva, y a emocionarnos. Porque si tuviéramos que marcar tan sólo dos características definitorias, diríamos que lo más sobresaliente de esta poesía es su capacidad para el asombro, para la *sorpresa,* y su absoluta *libertad expresiva.* La primera nota es la que da lugar a todos los procedimientos técnicos ya descritos; la segunda es la que los justifica. Luis Rosales ha cargado de sentido la expresión «verso libre» y ha extendido esa libertad a todas las facetas de la creación, estructura de los poemarios, contenido imaginístico, nivel léxico, etc.

He querido adentrarme, con estas modestas páginas bajo el brazo, en esa casa encendida y lúcida en la que vive uno de los más grandes poetas contemporáneos, una casa que amo ya, a fuerza de leerla, tanto como aquella en la que quedó mi infancia, una casa a la que vuelvo hoy, una vez más, para agradecerle a su propietario, Luis Rosales, su hospitalidad de siempre y sus palabras.

**Vicente Gallego**




# El vodú: creencias y supersticiones

Mientras el mundo da la vuelta a otro siglo, Hispanoamérica conserva la memoria viva de sus visiones y leyendas. Hay una presencia y vigencia de mitos cuyos orígenes se han perdido en el tiempo o en alguna encrucijada de la historia, que subsisten desperdigados por toda la geografía continental.

En este mundo mágico la presencia africana traída al Nuevo Mundo con la mano de obra esclava es aplastante en el Caribe, favorecida por la casi total desaparición de los aborígenes. No obstante, el contacto con el hombre europeo y el trasiego de influencias y razas crearon en estas tierras una cultura y un hombre mestizo con un peculiar trasfondo filosófico y religioso que se refleja en las demás manifestaciones de la vida de estos pueblos.

Entre los habitantes del Caribe es un hecho cotidiano venerar a los dioses derramando un poco de aguardiente de caña o limpiar la casa con trozos de hielo para alejar las malas influencias. Si se les pregunta el por qué de este comportamiento seguramente dirán que así lo ordenan los santos, pero pocos sabrán que muchas de las reglas que rigen sus vidas responden a rituales traídos a estas tierras hace cuatro siglos.

De África llegó la «picardía» de apoderarse de un difunto para que sea nuestro socio. El muerto cierra un pacto con el vivo y hace todo lo que éste le ordena. Entre el monte y el cementerio, siempre en luna nueva o llena, se mueven los brujos de esa llamada Isla Mágica que es La Española, preparando brebajes, creando y rompiendo maleficios.

De Europa llegaron los amuletos y talismanes. Reliquias, escapularios, medallas y oraciones, junto con la tradición cristiana de los santos milagreros, son los protectores imprescindibles para los creyentes de las religiones afroamericanas que, en muchas ocasiones, viven en una realidad supeditada a la magia y la leyenda.

En el vodú, la religión popular haitiana, el *hungan* preside el rito: bebe y escupe aguardiente de caña y, ayudado de una antorcha, forma una bola de fuego. Después de que se ha «cumplido» frente al altar de los santos cristianos con un rosario cantado toca el turno a las deidades africanas. Los danzantes cambian sus trajes blancos, símbolos de pureza, por otros más oscuros y se deja sentir el tambor, mientras se sacrifica un animal. Misterio. Comienza la ceremonia.

## Los orígenes africanos

El vodú es la religión popular de Haití, patrimonio de la gran masa de campesinos, que suman alrededor del noventa por ciento de la población del país. Las 141 divinidades que conforman el culto del vodú llegaron al Nuevo Mundo, entre los siglos XVI y XIX, a través del comercio de esclavos africanos, en su mayoría dahomeyanos que trabajaban en las plantaciones de caña en la excolonia francesa, aunque numerosos elementos católicos han sido incorporados a su sistema de creencias.

Contrariamente a lo que se piensa, el vodú no es patrimonio exclusivo de Haití, sino que lo comparte con su vecina República Dominicana, con algunas diferencias, debido a los elementos raciales y culturales que intervienen en el mestizaje de ambas naciones.

Para entender los orígenes del vodú, es necesario detenernos en la religión dahomeyana, la etnia africana que llegó en mayor número a La Española y que conformó su religión y cultura. El nombre de esta religión se deriva de la palabra vodú, de origen *fon,* el principal grupo lingüístico de Dahomey, que quiere decir dios, fetiche; aunque el vodú no es la religión de Dahomey, sino el apelativo que en ese reino se da a las deidades creadas por la pareja primigenia de dioses Mawu-Lisa.

Los dahomeyanos consideran que en el principio del mundo existía una deidad suprema doble, Mawu-Lisa, de cuya unión nacieron las distintas divinidades o espíritus, los vodú, intermediarios entre ésta y los mortales. Esta pareja se relaciona con dos cuerpos celestes: Mawu, la Luna, es hembra, representa la noche y el principio de la fecundidad; y Lisa, el Sol, varón, es el día, la fuerza y el espíritu guerrero.

A partir de esta pareja se desgrana un sin número de deidades o vodús que gobiernan el mundo y sus poderes y castigos son temidos por los humanos, hasta el punto de tener que rendirles culto. El último vodú procreado por la pareja primigenia es Legbá, a quien se considera observador e intérprete de sus hermanos. Con el nacimiento del culto haitiano, el vocablo vodú pasó de su significado original de deidad a designar todo el




sistema de creencias y prácticas mágico-religiosas, cuyas principales divinidades pertenecen a los panteones de los grupos étnicos africanos *fon* y *yoruba.*

## El surgimiento del vodú

La historia del vodú esta indisolublemente relacionada con el proceso de formación del pueblo haitiano y se remonta a la época de la llegada de los primeros esclavos a la parte occidental de La Española.

Según un informe oficial de 1789, llegaban anualmente del reino de Dahomey a esta colonia, de seis a ocho mil esclavos, lo que explica que sobrevivieran las estructuras religiosas de los dahomeyanos por encima de las demás culturas africanas. La llegada masiva de esclavos se sitúa alrededor de 1664. Un recuento en cifras arroja que en la primera mitad del siglo XVI la población negra en La Española era tan numerosa respecto a la blanca, que según algunos cálculos de cronistas de la época las cantidades oscilaban entre 20.000 y 30.000 esclavos y sólo 1.200 vecinos. La misma proporción se mantiene a lo largo del siguiente siglo,. De acuerdo con un censo de 1681, la colonia tenía 6.312 habitantes, de los cuales 1.106 eran esclavos, 2.729 negros y mulatos libres, y el resto blancos.

El culto vodú debió comenzar a tomar forma hacia mediados del siglo XVIII, período en que se comienzan a cimentar, en general, las distintas concepciones sincréticas. Después de un largo proceso de sobrevivencia, es cuando ya se puede diferenciar en estos cultos y danzas una religión con un cuerpo sacerdotal organizado jerárquicamente, una comunidad de creyentes, templos y ceremonias.

Los africanos trasplantados al Nuevo Mundo en calidad de esclavos manifestaron constantemente su resistencia a las condiciones de vida que se les imponían. La práctica más generalizada era la del cimarronaje, es decir, huían a los montes en busca de libertad. Los cimarrones solían refugiarse en las sierras del Baoruco, donde establecían comunidades libres, llamadas *manieles* o *cumbes,* una especie de gobiernos negros, cuya principal característica era la vuelta a las costumbres tribales, y se agrupaban en base a la misma etnia o, en un marco más amplio, de acuerdo al área cultural africana de origen.

La permanencia de los ritos ancentrales en estas nuevas comunidades de africanos en América, parece estar reforzada por la presencia, dentro de la masa de esclavos, de sacerdotes y antiguos guerreros, especialistas en los cultos ancestrales y en las divinidades nativas que garantizaban la protección de las fuerzas sobrenaturales en la nueva geografía. De manera

que al reconstruir su marco religioso, los esclavos transmitieron a sus descendientes las creencias y prácticas originales, enriquecidas con deidades de otros grupos étnicos africanos, las aportaciones propias de los haitianos y elementos tomados del cristianismo. A esto se debe la formación del vodú, como una religión de carácter sincrético.

La práctica del cimarronaje no fue el único medio que permitió la supervivencia del pasado tribal. La población negra de los ingenios era numerosa y tendía a agruparse por etnias para entenderse mejor y poder preservar sus costumbres a la hora de las festividades, cuando se les permitía rememorar los ritos.

A partir del siglo XVIII, comienza el declive de la economía azucarera con la consiguiente concentración de negros libres y esclavos en las ciudades, hecho que no interrumpió el proceso de integración de éstos a la nueva sociedad, sino que propició el reforzamiento de las costumbres ancestrales. Por primera vez, los antiguos esclavos tenían oportunidad de gozar de la libertad de la que carecían en los ingenios y haciendas. Podían reunirse en los centros urbanos, en las casas de los negros libres, y organizar ceremonias y demás actividades de culto, lejos de la mirada reprobatoria del amo.

Otro aspecto concluyente es la creación de cofradías, en las que se agrupaban en tribus, bajo la protección de un santo cristiano cuya festividad se celebraba con procesiones y danzas, lo que se convirtió en un factor de primer orden en el mantenimiento de valores y actitudes que aún hoy se conservan, aunque alterados.

## La ceremonia ritual

El vodú no es una religión anquilosada con creencias arcanas inamovibles, sino que los creyentes voduistas aceptan la existencia de numerosas divinidades y espíritus, algunos de los cuales no tienen procedencia africana. Todos los seres sobrenaturales reciben el apelativo de *loa,* sean estos, santos, ángeles o espíritus. Estos *loas* se clasifican de diferentes formas, de acuerdo con su origen geográfico o tribal.

Una característica típica del culto voduista es que los *loas* africanos comparten culto con divinidades criollas o extranjeras, en una continua creación de «santos». Ocurre que, en ocasiones, un *loa* desconocido se posesiona de un fiel y entonces pasa a formar parte del culto, y asimismo la muerte de un sacerdote poderoso lo convierte en una divinidad.

En general, los *loa* se clasifican en dos grandes categorías: *rada* y *petro.* El primero designa todos los «misterios» dahomeyanos que los voduistas con-




sideran «dulces» y «suaves»; el caso contrario, los petro, son vistos como «amargos», «ásperos» y «agudos» y se usan para manipulaciones mágicas.

Los encargados de establecer el diálogo entre los fieles y los *loa* son los sacerdotes o sacerdotisas del vodú, denominados *hungan* o *papa-loa* en el caso de los hombres y *mambo* o *mama-loa,* en el de las mujeres.

La selección de una u otra persona como sacerdote del culto voduista es interpretada como un llamado o una elección sobrenatural, es decir que lo elige directamente el *loa* para ponerlo a su servicio. El medio que supuestamente utiliza el *loa* para dar a conocer sus órdenes es la posesión de cualquier fiel o un sueño simbólico. Igualmente, la práctica de este sacerdocio puede ser de carácter hereditario, cuando el padre trasmite a su descendencia los secretos de la profesión. Para llegar a ejercer de sacerdote se exige a los candidatos pasar un período de iniciación, en el que se les somete a rigurosas pruebas.

Los auxialiares del sacerdote voduista se llaman *hunsi,* un vocablo de origen africano que significa «esposa del dios», aunque se trata indistintamente de hombres y mujeres. Estos *hunsi* establecen una especie de hermandad consagrada al culto de los loa, y se encargan de preparar los alimentos o limpiar el templo. Otros personajes que forman parte de la ceremonia son el *hunguenikon* o «jefe de bodega», que se encarga de las ofrendas; el *la-plaza,* maestro de ceremonias; el «confianza», que es el brazo derecho del sacerdote; y la «bestia de carga» o intendente, ocupado de los detalles materiales de la administración del santuario.

Estos auxiliares del culto, junto con los adeptos y tamborileros, forman la sociedad *humfo,* la organización social típica del pueblo haitiano. Las ceremonias del culto se celebran en santuarios llamados *humfo, caye-mister, bagui* o *sabadyi,* que comprenden varias piezas o chozas con un tamaño que depende de los medios económicos de la sociedad. Cada local puede ser consagrado a un *loa* o a un grupo de divinidades.

Los *humfo* son construcciones típicas que se diferencian de las casas comunes por el cobertizo abierto y techado sostenido por varios postes, de forma rectangular, donde se desarrollan las ceremonias. Uno de estos postes tiene carácter sagrado, el «poste-central» o *poteau-mitan,* que es el eje de los rituales, considerado como el punto medio del cielo en su cúspide y del infierno en su base.

Al fondo de las piezas que conforman el santuario se ubica el altar o *pe,* palabra que se deriva del término dahomeyano *kpe,* que significa piedra. Sobre este *pe* se colocan los objetos rituales: platos, cántaros, botellas, piedras y ofrendas.

Otro local característico de la ceremonia voduista es el denominado *djevo,* donde se encierra a los iniciados. Representa una especie de tumba

o, incluso, la simbolización de la muerte, que lava la vida pasada del iniciado y le permite después de la resurreción, acceder a otra más noble, la de sacerdote. Cada *humfo* está rodeado de *arbres-reposoirs,* es decir árboles «humilladeros», que según los fieles sirven de morada y oasis a los *loa.*

Los *veve* son dibujos geométricos que junto con las imágenes y santos cristianos representan a los diversos *loas.* Suelen trazarse en el suelo, alrededor del poste central, con harina de trigo o maíz, polvo de ladrillo o corteza de árbol triturada. Su origen es dahomeyano y se hacen mediante un rito especial. Cada símbolo manifiesta la presencia del *loa* al que pertenece y en el transcurso de la ceremonia su reproducción obliga a la divinidad a descender sobre su «caballo», es decir en la persona de la que se posesiona. No obstante estas características generales que hemos comentado, el ritual voduista es muy complejo y no existe un estilo único para todos los santuarios.

Las ceremonias religiosas suelen iniciarse con un efusivo y prolongado intercambio de saludos compuestos por gestos, posturas y reverencias hechos entre los propios oficiantes y en homenaje a las divinidades, señal inequívoca del grado de cortesía y respeto mutuo que todos se profesan. Previamente ha tenido lugar el desfile de banderas de las cofradías o sociedades que intervienen en el acto. Estas banderas, ricamente bordadas, se guardan en el *bagui* junto a los demás objetos del culto. Los estandartes son portados por dos *hunsi* acompañados por el *la-plaza.* Un canto a Sogbo, protector de estos emblemas, sirve de fondo a las evoluciones de las *hunsi* alrededor del *poteau-mitan,* tambores e invitados especiales. Concluida esta parte, comienzan las fórmulas de invocación a los *loas* que se realizan en *creole* o en un idioma africano de carácter esotérico.

Un aspecto importante e imprescindible del ritual voduista es el de los sacrificios o comidas-*loa.* Con ellos se persigue fortalecer a las divinidades, dándoles el mayor poder posible. Cada *loa* requiere de un sacrificio específico, en el que ocupa una posición central el «servicio» de un animal, que pueden ser gallos, machos cabríos y toros, entre otros. Previamente, la víctima ha tenido que probar un determinado alimento y beber un líquido, ambos de naturaleza sagrada. Si la víctima los rechaza, significa que no es agradable a la divinidad y hay que reemplazarla por otra.

El centro de esta religión, como en el resto de los cultos sincréticos del Caribe, lo constituye la posesión espiritual y el trance. Mediante la posesión, los *loas* se comunican y encarnan en los fieles, llenando sus cabezas después de haber expulsado al «ángel bueno», una de las dos almas que tiene cada individuo, según los voduistas. Esta relación entre *loa* y fiel se compara y por ello toma los nombres de «jinete» y «caballo», de ahí que se diga que el *loa* «monta» a una persona o fiel. Al cabalgar sobre el fiel,




la personalidad de éste queda anulada, el *loa* le presta su voz y le imprime determinados movimientos, la persona sufre transformaciones, como repentinos temblores, sudores o respiración entrecortada que marcan el inicio de la posesión.

## El vodú dominicano

En la porción oriental de la isla de La Española, en la República Dominicana, también se encuentra enraizada la religión vodú. En realidad, queda aún por demostrar si el vodú dominicano es una copia del haitiano o si constituye una tradición paralela, cuyas primeras manifestaciones se remontan igualmente al siglo XVIII.

Hay que tener en cuenta que el Santo Domingo español fue centro de numerosas emigraciones negras en diversas épocas. La importación de esclavos desde África cesó prácticamente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y la colonia tuvo que abastecerse de trabajadores de las islas vecinas.

La demanda de mano de obra barata creció en extremo en el primer tercio del siglo XIX con el desarrollo de la industria azucarera, y ya abolida la esclavitud, la isla absorbió un gran contingente de braceros de Haití, St. Kist y Nevis, y en menor medida de Jamaica, que luego se establecieron en esas tierras.

Otro suceso importante era la fuga continuada de esclavos del Saint Domingue francés hacia la parte española de la isla, costumbre que fomentaba España al declarar libres a todos los prófugos haitianos. Esta práctica se mantuvo a lo largo de dos siglos, tiempo en el que estos esclavos llevaron consigo sus creencias religiosas que pudieron muy bien reforzar o sustituir las existentes en la porción dominicana de la isla.

Este contacto a través de la frontera entre las dos naciones no se puede circunscribir al período colonial, sino que por mucho tiempo la casi inexistente protección de los límites territoriales propició el continuo trasiego de inmigrantes clandestinos.

## El ritual luasista

El vodú dominicano, al igual que el haitiano, rinde culto a Dios y a divinidades secundarias, intermediarias entre la deidad suprema y los mortales. Los *loa* haitianos reciben en República Dominicana el nombre de *luases* o *sanses*.





La mayor parte de los *luases* dominicanos proceden del panteón haitiano y generalmente conservan los mismos nombres, aunque con transformaciones fonéticas, como el genérico *loa* haitiano que se transformó en *lua.* Igualmente, las deidades están organizadas en jerarquías; la división más frecuente consta de cuatro grupos o categorías: tierra, aire, fuego y la llamada india o del agua, integrada por caciques quisqueyanos, reales o imaginarios, y por tanto desconocida en Haití, que carece de tradición indígena.

A pesar de la gran cantidad de similitudes entre el vodú haitiano y el dominicano, lo cierto es que presentan diferencias de contenido: el carácter mágico del primero no impide que sea un culto de naturaleza religiosa; en cambio el dominicano aparece siempre íntimamente ligado a la magia, en sus variantes de brujería, curanderismo y adivinación.

En tanto religión mágica, el vodú dominicano carece de cuerpo sacerdotal organizado jerárquicamente. Las prácticas del culto se realizan individualmente y en la mayoría de los casos se reducen a propiciar la posesión del propio oficiante que actúa de único intermediario entre los luases y los clientes que a él acuden. Algo así como actuaría una médium, pero en este caso es con la colaboración de una deidad a quien se conjura y evoca para ponerla bajo sus órdenes.

Incluso, en República Dominicana el sacerdote del vodú no recibe una denominación específica y se le aplica indistintamente apelativos como brujo, faculto o curandero. Se utiliza el apelativo haitiano de *papa bokó*, pero solamente para nombrar a un brujo ya consagrado y muy poderoso.

Otra diferencia entre ambos vodú, íntimamente relacionada con la anterior, es que en el culto dominicano, el brujo no es centro de su comunidad como en el haitiano; su relación con las personas que a él acuden es solamente circunstancial y profesional. La persona recurre al brujo por un problema y una vez resuelto, paga los servicios y dejan de verse, rompiéndose todos los lazos, pues los practicantes no están ligados espiritualmente con los *luases* como en el vodú haitiano, la *santería* cubana o el *candomblé* brasileño. Utilizan el poder de los santos en un momento específico, para curar una enfermedad, protegerse, derrotar a un enemigo, pedir un resguardo o triunfar en el amor y adivinar el futuro.

El ritual del vodú dominicano consiste en satisfacer la demanda del cliente mediante el trance y la posesión del santo del oficiante para que ya convertido en «caballo», sea el mismo *lua* quien, por boca del brujo; ofrezca la solución del caso. Una vez hecho esto el brujo prepara el remedio recetado por el *lua* con sus pócimas y materiales. De acuerdo con este procedimiento la deidad no es un poder libre, sino una especie de sirviente que responde al rito del brujo.




Las cualidades de un brujo pueden ser congénitas o adquiridas. Los poderes otorgados por nacimiento se presentan como un don natural que se revela mediante un hecho insólito, que puede ser la revelación de una divinidad o un muerto, o por un sueño. Pese a todo esto, para que un brujo alcance esta condición, además de la revelación de su vocación se requieren los llamados ritos de iniciación, por los cuales el individuo deberá someterse a una serie de prescripciones y pruebas sin las cuales no podrá llegar a ejercer. Estas prescripciones, que generalmente implican ayunos severos, retiros y pruebas de resistencia física, pueden provenir de dos fuentes, una de la divinidad que se le ha revelado, y otra de un maestro.

En el caso de la República Dominicana, los ritos de iniciación de los brujos voduistas no son excesivos, y se limitan a cumplir las pruebas impuestas por la divinidad, en su caso, o al bautizo. Este llamado bautizo comprende el «lavado de cabeza», «el refresco» y el «bautismo de sangre» y su finalidad es afianzar al individuo los seres que lo asistirán en su labor y consagrarlo definitivamente. En los dos primeros se utilizan agua y bebidas con gas; y en el último se emplea la sangre de un ave, que puede ser una paloma o un gallo.

El rito voduista dominicano suele practicarse los lunes, martes o viernes que, según aseguran, son días en que los *luases* andan libres y por tanto pueden ser llamados con más facilidad. Muchos brujos también celebran ceremonias en fechas especiales, en honor a los *luases*, coincidiendo con días señalados en el calendario católico.

Los rituales se efectúan delante del altar principal de las habitaciones destinadas al culto que se centra, como en Haití, en el trance y la posesión. La sesión comienza con un toque largo de campanillas para «avisar a los *luases*». Seguidamente, el brujo hace determinados gestos, como golpear el altar, taconear en el suelo y numerosas reverencias, saludos y cantos. Después —lo más eficaz para estimular y lograr el trance—, beberá ron y fumará tabaco, un elemento muy importante en las creencias y prácticas mágico-religiosas de los pueblos indígenas americanos, que los esclavos rescataron para incorporarlo a la liturgia de sus cultos.

El resto de las características del estado de trance ya han sido relatadas, pues coinciden totalmente con el ritual haitiano. El brujo toma la personalidad del lua y empieza a actuar como él, fuma, baila, se pasea por el escenario ritual, todo de acuerdo con los rasgos de la deidad que lo «monta»; si es femenina coqueteará con los hombres presentes en la sala; las deidades de la división del agua, por ejemplo, acostumbran a despeinar al cliente y le echan agua.

Junto con la bebida y el tabaco se practican ritos orales para ayudar a entrar en trance, como oraciones, cantos e invocaciones, mezclando cánti-





cos cristianos, padrenuestros y avemarías, con frases de carácter mágico, incluyendo conjuros en *creole* haitiano. Después que el *lua* ha montado a su «caballo» comienza la consulta, en la cual, el cliente relatará su problema y el *lua* ofrecerá la solución. Estas consultas no son gratuitas; además de la remuneración por el servicio prestado, se compran al mismo brujo los materiales para confeccionar la receta mágica que ha recomendado la deidad. Igualmente, este trato con los seres sobrenaturales exige lo que denominan «servicios», es decir sacrificios y ofrendas; es la forma de dar las gracias al *lua* por los favores concedidos o para expiar alguna ofensa hecha al santo.

En el vodú dominicano que, como hemos dicho, no es muy propenso al despliegue ceremonial, los servicios comprenden sacrificios de animales domésticos y comidas con platos típicos. Estos comestibles se colocan en un plato blanco que llevará en el centro una vela apagada, también blanca, o un huevo. Este plato que se denomina «plato divisional» debe permanecer tres días expuesto para que los seres sobrenaturales aprovechen su fuerza material. Después se esparce una parte de la comida por los rincones de la casa y la otra se la llevan los asistentes para hacer lo mismo en sus respectivos hogares.

Debido a las características del culto voduista dominicano, no son comunes los santuarios. Generalmente el templo es la propia casa del brujo, y en una de sus habitaciones se levanta el altar consagrado a una o varias deidades. También se acostumbra a que el altar esté presidido por una cruz colocada en el centro del cuerpo principal, rodeada de las imágenes de los santos cristianos que corresponden a los luases. La mesa del altar se cubre con un paño donde se colocan biblias, rosarios, velas, yerbas, incienso y líquidos lustrales, en una lista intermidable.

## Los «sacramentos» del vodú

Para las religiones primitivas la vida del hombre está en un constante enfrentamiento con su propio misterio y la estabilidad e integridad están permanentemente en riesgo de ser destruidas por fuerzas desconocidas. Por ello, los cambios de estado en la vida del individuo son esperados como algo inevitable, pero que supone un desequilibrio. Estos cambios de estado son el nacimiento, el casamiento y la muerte, es decir el inicio de la vida o el retorno, según se mire en las creencias de reencarnación, la adultez y el final o la vuelta a un estado inicial.

Para conjurar a las fuerzas de la naturaleza o los dioses, los creyentes del vodú recurren a varios procedimientos y ritos. Según éstos hasta que




el recién nacido no es bautizado está expuesto a la acción de maleficios, espíritus o brujos. Es por ello que mientras llega el momento es necesario proteger a la criatura con determinadas prescripciones que empiezan con el embarazo. No obstante éstas, el verdadero ritual lo constituye el bautismo cristiano con aditamentos mágicos, típicos de las religiones sincréticas. Con él se incorpora el individuo a la familia, a una sociedad y a una comunidad religiosa. El agua que conlleva el bautismo es el gran remedio purificador, que limpia y borra todo lo malo, y por tanto constituye un resguardo todopoderoso contra los «trabajos» de hechicería o la influencia de espíritus perversos.

En muchas ocasiones, en el campo dominicano, los padres llevan antes el bebé a una rezadora profesional o hechicera que le hará la ceremonia de la «primera agua», la cual consiste en rociar la cabeza de la criatura con agua o con una rama de albahaca que utiliza para hacer tres cruces en el cuerpo, de la cabeza al ombligo y desde el hombro derecho al izquierdo. Según se advierte, esto es sólo un paliativo temporal contra los males hasta que se le bautice, de acuerdo con la liturgia de la Iglesia.

Otro suceso de carácter social que viene a alterar la estabilidad de los individuos es el matrimonio. Los contrayentes cambian de estado, por lo tanto se deben a ciertos ritos propios de esta fase de la vida, en los que juega un papel más importante la mujer. En este caso también se siguen los ritos impuestos por la Iglesia, aunque en zonas rurales muy apartadas se practican otras ceremonias.

Una de estas costumbres es la «despedida de soltería» que consiste en que la novia pase un período de reclusión antes de contraer matrimonio. Una vez trascurrido ese tiempo, que suele ser de alrededor de quince días, la joven sale a recibir al novio.

Finalmente, la muerte constituye el cambio más radical y definitivo en la vida del individuo. Significa un estado de impureza y, por tanto, el ritual de la separación comienza antes del fallecimiento. En las áreas rurales, la noticia de la muerte de un vecino se divulga de boca en boca, y antaño, se avisaba mediante un fotuto, un instrumento de viento de sonido ronco y potente, utilizado por los aborígenes.

La costumbre dicta que el cadáver sea lavado y amortajado. Encima del cuerpo se coloca un crucifijo y, entrelazado en las manos, un rosario. Una condición previa es que las personas que amortajan el cadáver no pueden estar enfermas, pues en ese caso morirían. Por último, el cuerpo debe estar en el féretro siempre con los pies hacia el frente de la casa para impedir que el muerto se quede en ella.

El período del velatorio es considerado muy peligroso para las gentes que acuden, pues es creencia generalizada que el muerto se resiste a irse

solo e invita a sus familiares y amigos a acompañarlo. Para evitar esto, los presentes toman sus medidas y las de sus hijos pequeños con una cuerda que depositan en el ataúd. A los niños se les protege con un resguardo de dientes de ajo o les cuelgan al cuello una cruz hecha con tres cerillas.

Los familiares del muerto son considerados impuros y trasmisores de algún posible hechizo y en ese caso se evita encontrarse con ellos, por lo que son encerrados en una habitación hasta el entierro. Sólo entonces se unirán al resto de la comunidad. Según esta lógica, las ropas negras de luto sirven para indicar que quienes las llevan están manchados, a diferencia de la ceremonia cristiana que indica la pena causada por la pérdida de un ser querido.

El ritual del entierro empieza cuando se saca el féretro por la puerta principal, siempre con los pies hacia delante. Si el entierro se detiene frente a una casa, sus habitantes tendrán que llenar de agua un recipiente y arrojarla en dirección al funeral cuando la marcha se reanude para alejar los malos espíritus o, según otras creencias, para que el muerto beba si tiene sed. La no observancia de estos ritos se considera pena de muerte. Además, los asistentes al sepelio deben arrojar un puñado de tierra en la fosa como protección contra los «asomos» del muerto. Todo esto responde a la creencia de que los espíritus o almas de los muertos vagan por la tierra durante los nueve días siguientes al entierro, antes de incorporarse al reino de los muertos.

En este tiempo se celebran diferentes ritos destinados a facilitar el tránsito del alma al otro mundo, que no se consigue por completo hasta el último día. Las ceremonias de los nueve días se efectúan alrededor de un altar improvisado con una mesa forrada con sábanas blancas sobre las que se coloca un rosario, una cruz, velas y, de forma opcional, algunas imágenes de santos. A veces se simboliza al muerto con una caja pequeña pintada de negro. Otra sábana blanca cubrirá la pared del fondo sobre la que se levanta el altar, que puede adornarse con hojas de naranjo. Además, se trazan cruces dentro y fuera de la casa con tintura de azul de añil para espantar los malos espíritus. Como se supone que debajo del altar se encuentra el alma del difunto, se pone un vaso de agua para que el muerto beba si tiene sed y una vela para que le ilumine el camino.

Estos nueve días después del entierro son considerados como un tribunal donde se juzga al fallecido y los asistentes eligen un santo padrino o abogado del difunto que generalmente es San Antonio. La ceremonia de los primeros ocho días se denomina «vela de ofrecimiento» y se rezan oraciones sacadas de un libro piadoso o inventadas por el rezador, una persona contratada para tal efecto, que gobierna la casa durante este tiempo.




En el noveno día se realizan los ritos denominados «funeral secundario». Son en realidad la ceremonia de despedida y «despacho» del muerto para que se incorpore definitivamente al otro mundo.

En esta ocasión, el altar suele ser más grande que el anterior, y se agregan más velas, una campana, flores y una rama de albahaca. Una vez que todo está listo se invoca al difunto para que ocupe su puesto debajo del altar. Los rezos en este noveno día duran entre seis y doce horas. Durante este tiempo, una persona llamada *miramuertos* observa el comportamiento del difunto, cosa que sólo él puede ver. Si se resiste a abandonar este mundo, lo azota con una vara corriendo tras él por toda la casa ante los aspavientos de los presentes.

Una vez concluida la ceremonia, se abren las puertas y el *miramuertos* despide el espíritu del fallecido. Después se levanta el altar y todo termina con una abundante comida. Al año del fallecimiento, se realiza otro rito llamado «cabo de año», con música, comida y bebida, que alternan con bailes y rezos.

Si el difunto era un devoto del vodú, se celebran ceremonias especiales en el *humfo.* En algunas partes de Haití este funeral secundario termina con el rito llamado del *casser-nasari,* que consiste en romper una jarra en honor del difunto. Otra de las ceremonias más seguidas es el *bule-zin,* que se realiza al final del novenario y consiste en quemar una olla para que los espíritus de los muertos no perjudiquen con sus influencias malignas a sus allegados.

## Las artes de brujería

No es un secreto que el mundo del vodú pertenece a la magia. Todo su universo conceptual y los ritos que en su nombre se practican responden a un objetivo: el brujo, es decir el *hungan* o *bokó* haitiano y el faculto dominicano buscan constantemente someter a los vodús para ejercer con ellos y sus poderes las artes de brujería.

Las fuerzas ocultas que actúan de forma caprichosa e imprevista se representan en tres modelos diferentes: son ellos los dioses *(luases* o *loas),* los espíritus de los muertos y la acción de los brujos. Según estas creencias sincréticas todo creyente busca la protección y la ayuda de sus dioses, lo cual tiene un precio, que generalmente se manifiesta a través de ofrendas. Toda negligencia ante esta obligación entraña un grave castigo, cuando el dios se posesiona del individuo y lo convierte en un enfermo. El único facultado para descifrar la causa del mal y diagnosticar su remedio es el *hungan* o hechicero, que mediante algunos «trabajos» le podrá devol-

ver la salud. No obstante si el enfermo muere, se interpreta como que la deidad no le perdonó.

Como en muchas culturas primitivas, en el vodú es general la creencia de que los muertos pueden provocar el mal mediante la posesión de los vivos o por intermedio de un brujo, en respuesta a un «trabajo» que encomienda otra persona. Éstos son los llamados «envíos» o «despachos», muy temidos, pues, según los creyentes, quienes los sufren pueden morir después de una larga agonía, a menos que logren ampararse en un hechicero más poderoso que el que provoca el mal, capaz de hacer que el espíritu del muerto abandone a su víctima.

Los brujos tienen otros procedimientos para hacer cumplir sus designios o hacer los encargos de hechicería por los que le pagan. El arma mágica más temida en el mundo de las religiones afroamericanas es el encantamiento llamado *guangá* o *uangá*, utilizado para provocar enfermedades y muertes a solicitud de otros individuos que contratan sus poderes.

La *guangá* es un amasijo de objetos y sustancias muy variados que incluyen uñas, pelos cortados, plumas, dientes, fetos, detritus y animales como culebras, sapos o murciélagos. Una de las sustancias más reconocidas por los brujos es la grasa humana, como es lógico, muy difícil de obtener, y de la que se encargan los llamados *sacasebos*, que llegan al asesinato. Otro ingrediente muy valorado es el polvo de huesos de cadáveres triturados que se mezcla con tierra extraída del cementerio.

Para que este maleficio sea eficaz hay que «arreglarlo» con determinados ritos, como el de prepararlo a la luz de la luna, que es la madrina de los brujos. La forma de hacer llegar la *guangá* a su destino es en forma de paquete que se coloca en las noches de los martes y viernes junto a la casa de la víctima. Si se advierte la presencia del maleficio, los creyentes y no creyentes, la retirarán con una escoba o con la mano izquierda, al tiempo que con la otra hacen la señal de la cruz.

## De seres mágicos y transformaciones

Otro aspecto que se relaciona con el culto vodú son las creencias en los seres sobrenaturales. Así como en Europa existen las figuras del hombre lobo y Drácula, en Haití y República Dominicana temen las apariciones de los *galipotes*, unos brujos metamorfoseados en animales.

Al *galipote* se le atribuye una fuerza terrible y la inmunidad a las balas o al filo de los cuchillos. Para combatirlo es preciso utilizar el lomo de un arma blanca «arreglada» con magia y propinarles golpes con un palo en cruz cortado en Viernes Santo. Aseguran los voduistas que el hechicero se




transforma en *galipote* para cumplir el encargo de un cliente o perseguir a un enemigo.

Las brujas voladoras son una creación de la antigüedad clásica, retomada posteriormente por la Europa medieval. Entre los habitantes de Dominicana perduran muchas de estas creencias según las cuales las brujas acostumbran a desnudarse y friccionarse el cuerpo con un ungüento hasta quitarse la piel, que después ponen en remojo y, mediante unos estridentes conjuros, levantan el vuelo.

Cuentan las leyendas que el alimento favorito de las brujas dominicanas es la sangre de los niños que extraen por el ombligo o el dedo gordo del pie, aunque existe un antídoto: si la critura está bautizada, la bruja vomitará la sangre. Por esta creencia, la gente del lugar atribuye los padecimientos de anemia en los niños a que son víctimas de las brujas.

Para espantar a las brujas es frecuente que se coloquen escobas hacia arriba y se esparza por el techo de las casas sal y granos de sésamo. Aseguran que estos granos las detienen, entreteniéndolas en recogerlos uno a uno y tardan más porque tienen las manos agujereadas.

Otro de los seres míticos de La Española son los *biembienes*, que viven en los bosques y serranías del sur de la isla. Esta leyenda surgió en el siglo pasado y parece basarse en los negros que escapaban al monte huyendo del régimen colonial. Los historiadores los describen como semisalvajes que defendían su territorio dando gritos para espantar a los cazadores. A los *biembienes* se les atribuyen pies al revés, creencias que al parecer surgió con la costumbre de los esclavos prófugos de caminar hacia atrás para despistar a sus perseguidores.

El mito de las *ciguapas* parece tener origen en los aborígenes, los primeros pobladores de la isla. De acuerdo con la leyenda, este personaje es de corta estatura, con la piel dorada, los ojos negros y el cabello largo hasta las pantorrillas. Vive en las montañas, en las coronas de los árboles y se alimenta de los peces de los ríos, frutas y aves. Cuentan que por la noche acostumbra a bajar a las casas de los campesinos a robar sal, manteca y desenterrar los granos de los sembrados. Otra de sus características es que no habla, sólo emite aullidos y corre a gran velocidad. Cuando se la atrapa entristece hasta morir; como los *biembienes*, tiene los pies al revés.

Los creyentes del vodú reconocen a un espíritu maligno y terrible que protege las propiedades de su dueño con una apariencia animal: es el *bacá*. Se emplea para cuidar las casas, sembrados o el ganado y perseguir a los enemigos. A pesar de ser considerado como un ángel de la guarda para el que lo posee, puede volverse en su contra.

La compra de un *bacá* se efectúa de varias formas, aunque generalmente se hace un compromiso entre el espíritu y su dueño, con la obligación de

ofrecer al *bacá,* como alimento, un ser humano, preferentemente un integrante de la propia familia. Según la creencia, si la víctima ofrecida no se entrega en el plazo fijado, el *bacá* se volverá contra su dueño y lo devorará.

Pero sin duda, de todos estos seres el más conocido y temido es el *zombie* haitiano. Aseguran los voduistas que son muertos extraídos de sus sepulturas por un hechicero y resucitados a través de procedimientos mágicos para utilizarlos en algún trabajo, que ejecutan como autómatas en un sopor a medio camino entre la vida y la muerte.

Es característico de estos fantasmas su aire ausente, los ojos vidriosos y el habla susurrante. La creencia en los *zombies,* más extendida en Haití que en República Dominicana, recoge que, si éstos prueban una comida con sal, despiertan de su estado y se vengan de su propietario, matándolo y destruyendo sus bienes, para después regresar a su tumba. En Haití, afirman, que el hechicero pasa, por debajo de la nariz del que quiere convertir en *zombie,* una botella que contiene su alma capturada. En la República Dominicana a los individuos con apariencia de *zombie* se les llama «traspuestos».

Son leyendas, cosas de viejas, habladurías, aunque la verdad es que las tradiciones tienen virtudes sorprendentes: se prolongan más allá del tiempo que las vio surgir, se enredan en la memoria de las gentes y se convierten en hábitos legítimos, en forma de costumbres devotas, que adquieren categoría de leyes. Para el caribeño de hoy su mundo está hecho de mezclas maravillosas, de códigos aprendidos de memoria, de leyendas recuperadas, porque por encima del tiempo, la historia de América pesa mucho sobre el presente del hombre americano.

**Silvia Caunedo**




# Ostieles

La primera vez creyeron que estaba muerta. Ignacio había mirado el cuerpo de Ostieles tendido sobre un lado de la cama, y el camisón celeste que en lugar de colgar desde las puntas de sus huesos hacia abajo, parecía trepado a ella por una especie de angustia material, o por esa visible naturaleza de esclavitud que tienen las telas de los camisones. Ignacio miraba el pedazo de sábana donde quedaban sus rastros de haber dormido durante la noche, y era como si una tempestad hubiera barrido toda vida de esa cama; como si algo hubiera sorprendido el salir del sueño en su esposa, dejándola sin despertar; una mano de hielo enterrada dentro de su cuerpo. Y ahora el silencio. Una quietud que Ignacio creyó imposible de ser lograda por cualquier mujer, estuviera viva o estuviera muerta.

La vieja Guadalupe entró en la casa recién instalada la siesta. Abrió la puerta de la habitación como si fuera su propia habitación, como si ese lugar le perteneciera. Caminó hasta la cama, se sentó en una silla y, apretando sus labios resumidos de mujer milenaria, miró a Ignacio:

— No está muerta, te digo. Yo la conozco desde que era chica y te digo que no está muerta.

Al tercer día las paredes de la habitación se habían puesto gruesas y azules. El revoque, dividido en láminas de humedad, a medida que éstas se resecaban, iba volviéndose tan frágil como las alas de los agluaciles. Parecía deteriorarse más que nada por un efecto de contraste; los brazos de Ostieles no conducían al menor indicio de herrumbre. No había en sus piernas una sola mácula de muerte. Pero sí había esa quietud. Esa quietud diferente a la del vaso con agua sobre la mesa de noche, diferente a la de la lámpara. Una quietud que parecía moverla y desdoblarla en la velocidad de los siglos, o hacerla estar a punto de respirar. Un instante continuo entre el empezar a moverse y el ya haberse movido. Quizá eran los ojos de

Ignacio. Miraba tanto los dedos de Ostieles apoyados sobre el canesú del camisón, que desencadenaba estremecimientos en las junturas de sus pequeños huesos.

La vieja Guadalupe permanecía día y noche sentada en una silla junto a la cama. A media tarde se dormía con la boca abierta; cuando el cielo se ponía oscuro, preparaba té.

— ¿Y Mariana? —le decía a Ignacio—. ¿Dónde dejaste a tu hija que no está aquí con su madre?

Ignacio no le contestaba. Entonces Guadalupe hacía silencio y se llevaba la taza de té a los labios.

La mañana del quinto día, Ostieles movió un pie; esa misma tarde ya estaba en la cocina haciendo empanaditas de dulce de membrillo, casi sonriente, como si los días anteriores a éste no hubieran existido. Guadalupe la miraba sin asombro; Ostieles era el calco de la abuela.

El desánimo de Ostieles había estado siempre anidándola, o por lo menos mucho antes de que empezara a invernar en estos sueños vegetales que se anteponen a la muerte. No era desvarío del cuerpo ni abatimiento en las delgadísimas venas verdes de sus brazos, pero tras cortos períodos de alegría se la veía completamente ajena, desencantada de todo, con el pelo rubio sin trenzar, huraña, y un agotamiento de vivir igual que si aquellos veintidós años le significaran una carga de sangrar.

Ostieles se había casado con Ignacio, siendo todavía demasiado joven. Dejó la infancia rápidamente para ver si el matrimonio ponía a sus pies lo que ella siempre había esperado, y todas las mañanas, entonces, se dedicó a acompañar a su esposo hasta la puerta de la casa. Ostieles lo miraba alejarse por la última calle del pueblo, lo miraba licuarse en la luz del sol y descubría que la ropa que él llevaba puesta, y aún la ropa que quedaba doblada en su ropero, había sido hilvanada para un destino de oscuridades. Lo amaba. Pero quién aseguraba que eso era amar. «Yo soy la que dice que esto es amar» pensaba, y se mordía los labios con una gracia de la que no se daba cuenta.

Cuando Ignacio estaba fuera, Ostieles dormía de pie en la habitación; la entristecía hasta las uñas mantenerse despierta. Los largos mechones de pelo rubio se le ponían mustios y delgados, igual que si hubiera sido peinada con arena de un desierto. Andaba por la casa hacia ninguna parte, desconociendo todos los objetos, o se entretenía escarbando polvillo de un azulejo roto en la pared del baño. Cuando nada de eso le venía bien, prefería lo inevitable, dormir de pie o acostada en el suelo; nunca sobre la cama, por si llegaba a tomarla como hábito. A veces, en verano, cuando ya dormida le quedaban aún atributos de mujer despierta, sentía que su cuerpo se llenaba de moscas. Y las dejaba. Las dejaba caminar por unas




piernas abandonadas que ya no pertenecían a ella, sino a la mujer que dormía tirada en el suelo. La boca sobre el embaldosado para probar si aquello que siempre había estado esperando, aquello que nunca aparecía, era visible a esa ínfima altura de la tierra. Capturarlo. Y tampoco estaba allá abajo con las moscas. Qué era aquello. Era la felicidad o qué. Acaso con tener en ese instante toda la felicidad delante de los ojos, ella se sentiría conforme, o sonriente, o fulgurante. «Cómo es que supe que aquello tiene que existir» se decía golpeando el puño contra una de las patas de la cama. Le daba esperanza momentánea el que se fuera aproximando en su deseo; vivía ya, sobre el territorio incierto e impalpable de un deseo. Había esperado que sucediera al tocar el pálido cuello de Ignacio, que era igual que tocar la columna de un santuario de humo; había esperado la primera noche de matrimonio, la segunda, la tercera; había esperado cuando nació su hija Mariana, cuando a los tres años de edad la paró sobre la mesa y le hizo los rulos y esperó, y después la miraba de cerca, de lejos, la cabeza quietita llena de rulos y todo seguía igual. Entonces le daba de comer, le limpiaba la boca con un repasador y la soltaba en medio del patio a que se las arreglara ella sola con sus rulos porque era verano, porque a Ostieles no le quedaba más remedio que acostarse en el suelo de la habitación bajo el silencio de las moscas.

Recordó que en una época tuvo ilusiones de encontrar aquello en hacerse un pequeño doblez en la manga de su vestido, o en usar una rosa de papel con una cinta atada alrededor de su cuello. Le sentaba bien, le daba ilusiones, pero siempre era lo mismo. Era como si aquello que esperaba habitara en un lugar donde las cosas nunca suceden; porque las cosas que tenían la facultad de suceder eran de diferente origen; por el simple acto de haberse metido en la realidad perdían la virtud de las que nunca sucederían.

Ostieles se espantó las moscas, fue hasta la cocina. Hirvió agua para hacer té y sacó un pedazo de pan de la bolsa. Ignacio no quería que mojara el pan en el té, pero Ignacio no estaba en casa y ahora veía por la puerta que daba al patio la manita de Mariana, casi invisible, saludándola de lejos entre los árboles. Ostieles respondió levantando apenas su mano. Luego mojó el pedazo de pan en el té y todo siguió igual.

Al llegar el invierno, Ignacio no se atrevía a salir de la casa. El último fin de semana, Ostieles se había puesto tan rubia que él tuvo miedo de dejarla sola hasta la noche. Le vino a la memoria algo que oyó una vez; que a la madre de Ostieles se le aclaró el pelo de golpe y ese día una cosa terrible había pasado. Fue después de recordar aquello cuando Ignacio hizo traer de visita a la vieja Guadalupe para que no le perdiera de vista.

Guadalupe usaba el pañuelo abollado metido en el puño de la camisa y de joven había conocido a toda la familia de Ostieles. Ahora tenía el pelo

rojo y desgreñado, y no dejaba sola a Ostieles ni para ir al baño. Hablándole sin detenerse, Guadalupe se esmeraba en hacerle recordar proezas infantiles en casa de su abuela María Teresa; momentos que Ostieles conseguía tener nítidos sin esfuerzo, y que nunca creyó que alguien más, excepto su abuela, pudiera conservar con tanto detalle. Cuando Ignacio llegaba cerrada la noche, Guadalupe volvía a su casa.

— Quedate tranquilo —le decía antes de irse—. Como si no la conociera yo.

En los días que siguieron, Ostieles no logró ponerse de pie. A duras penas tomaba agua que Guadalupe le ponía de a cucharadas en la boca. Cuando se quedaba sola en la habitación, su único fin era llegar a la ventana, cerrar las hojas de madera y exterminar aquella luz de la siesta que le agusanaba los ojos. Cubría con sábanas las ranuras de los postigos; hasta el mínimo rayo de esa luz se enterraba en sus pupilas igual que un arpón de veneno. Luego volvía, adormecida, trepando por la cabecera oscura de la cama, llevando las piernas amortajadas en su camisón celeste como una añadidura de pez.

Cada noche tenía más deseos de caerse dentro de ella misma y desaparecer. Si le daban algo de comer, tenía la sensación de que la comida se le subía a la cabeza; primero era un chillido, luego un movimiento pesado en el interior, como si algo se asentara en esa pequeña oscuridad, en el hueco de una madriguera cavada en su cerebro.

Entonces una mañana, por primera vez, sucumbió en aquel sueño vegetal. Dejó el cuerpo intacto dentro del camisón, y la voz de Guadalupe que le acompañó un instante, muy lejos, diciendo que no estaba muerta. Una semana después hacía empanaditas de dulce de membrillo en la cocina.

Mientras Ostieles cocinaba con un inusitado desdén, Ignacio la miraba en silencio sentado en una silla. No era el desdén habitual. Era un desdén encantador, formado de finísimas gracias femeninas. Ignacio miraba el resplandor de la tarde subiendo por sus mechones amarillos y luego retirándose; pero sobre todo miraba ese tobillo blanco asomando de entre los pliegues del camisón; no temblaba en absoluto. Resistía con su contorno de niebla todo aquel peso de estatura resucitada.

Guadalupe ni la miraba ni se sorprendía; ponía panes untados con manteca en las manos de Mariana. La súbita recuperación de Ostieles le era completamente familiar. La abuela María Teresa había hecho lo mismo alguna vez, resbalarse sin medida bajo el agua de sus infiernos verdes y volver luminosa. Los que la conocieron de cerca no se explicaban cómo podía ser que una mujer a la que nada la conmovía, a la que no sería capaz de ponerla medianamente feliz el mismísimo Dios sentado en el living de su casa, estuviera de un día para otro con algo similar a una son-




risa en los labios, un aire incipiente que Guadalupe veía reaparecer ahora junto a la boca de Ostieles, que había tocado alguna vez el costado de su madre, la del pelo clarísimo, y sería en poco tiempo más herencia para su hija Mariana.

Cuando la tarde se volvió roja, Ignacio pudo convencer a Ostieles de que descansara; Guadalupe la acompañó hasta su cama y cerró la puerta de la habitación. Al buscarla para la cena, horas más tarde, encontraron la puerta atrancada desde adentro. Ignacio la forzó de un empujón; Ostieles estaba sobre la cama, otra vez, envuelta en esa corteza de quietud que la separaba de todo.

Ostieles empezó a bajar muertes con sólo cerrar los ojos. Cuando abrieron de un golpe la puerta de la habitación, le pareció oír la voz de Ignacio en las alturas, dando gritos. Los ecos se prolongaban en un temblor único cada vez más rígido y opaco, más ciego, hasta estancarse sin remedio en una de las paredes de la muerte y quedar cautivo, inmaculado, desprendido para siempre de la cadena negra, de las pudriciones que acarreaba el haber vivido. Entre los rumores del temblor le pareció notar otra vez, casi olvidada. Ostieles levantó los ojos; vio la embocadura carcomida por la que se había deslizado; la cara inferior de las sábanas revueltas, y su camisón celeste sacudiéndose delante de la luz como un azote cristalino y húmedo. Cuando descubrió que aquella voz era la de su hija Mariana, tuvo ganas de reír y de saludarla con la mano. La veía allá arriba, tan seria, veía a Ignacio sosteniendo el cuerpo inerte de una mujer rubia, sentándolo y acostándolo para hacerlo respirar, sin cuidado de que los mechones amarillos cayeran agitándose hasta tocar las napas de la muerte, golpeándose contra ellas una y otra vez, mientras Ostieles ríe. Ríe dentro de un coágulo de agua. Ríe y se aleja.

Pasaron tres meses y Ostieles no volvió. Las telarañas que formaban arcos de las paredes violáceas al techo de la habitación, parecían arrecifes de espuma endurecida, porosidades de hueso. Ya no se alcanzaban a ver los ángulos. Era como si el techo hubiera crecido tomando atajos hacia las paredes, dándole a la habitación ese aspecto de cueva.

Las manos de Ostieles cruzadas debajo del pecho simulaban hundirse en el estómago. El primer tiempo le quedaban flotando a la deriva en el aire, y hasta que no lograron asentarse solas hubo que ponerle una azucarera pesada entre los dedos.

Ignacio ya no sabía cómo hacerla volver. La había besado hasta el agotamiento, hasta sentir asco de esos hermosos labios roídos por la muerte. Le habían echado encima ollas de agua helada, y llegaron a volcar vela derretida sobre sus ojos. A medida que caían, las gotas iban sellándole los párpados con un encaje traslúcido y caliente, fosilizando las pestañas,





bajando por la cara como lágrimas de vidrio hasta quedar resecas, prendidas de la carne. Luego Mariana las despegaba despacito igual que si fueran cáscaras.

Con el tiempo, Ostieles empezó a tomar el color y la textura de una estatua de piedra acostada en la cama.

— Está muerta —decía Ignacio.

— Que te digo que no está muerta —gritaba Guadalupe alejándolo de la cama—. Tenemos que ayudarla a volver —decía luego dulcemente—, atenderla como se atiende a las mujeres vivas.

Todas las mañanas, entonces, Ignacio le servía el desayuno. Apoyaba la bandeja sobre la mesa de noche, cerraba los ojos para mojar un pedazo de pan en el té y ponérselo a Ostieles junto a la boca. Así se quedaba casi un cuarto de hora. Luego le acariciaba la cabellera petrificada, le contaba cosas. Guadalupe, sentada en una silla, no dejaba sin vigilar ninguno de sus movimientos. Pobre de él que llegara a soltar un lamento, o a perder el hilo de la espera por encontrarse besando aquellos labios. Más tarde hacían como que le daban de almozar, mientras Mariana acercaba breves ráfagas de aire con un abanico de láminas de madera. De día, Guadalupe traía gladiolos rojos y los ponía en un florero, hablaba hasta por los codos de la abuela María Teresa y de cuando Ostieles aprendió a caminar; de noche, la dejaban sola para que Ignacio durmiera desnudo junto a ella.

Una mañana Ignacio entró en la habitación y vio a Ostieles parada en una de las esquinas igual que una cariátide arrumbada; Guadalupe la había apoyado contra la pared para ventilar la cama. Ignacio se arrodilló a los pies de Ostieles; ahora podía verla mejor. Tenía la cabeza inclinada hacia adelante por la posición que le había hecho hábito la almohada. La cara blanquísima y verde de musgo, mantenía el semblante de estar orientada al techo, como si ahora se equivocara en dejar la sombra en el suelo, en creer que continuaba boca arriba sobre su sábana y encontrarse atravesada, de pronto, por esta actividad de desmantelamiento.

Arrodillado a los pies de ese paraíso fósil, de esa piedra sobrenatural, Ignacio estaba seguro de no volver a ver algo tan bello, tan dulce y tan inútil como esposa y como objeto. Lo único que Ostieles había sabido cocinar era empanaditas de membrillo. Recordó que a los pocos días de matrimonio él hizo una ligera observación aludiendo al invariable menú, y ella, como un rayo, le arrebató el plato de las manos. «No te gustaron», había dicho desesperada.

Guadalupe acosó el cuerpo de Ostieles sobre la cama; Ignacio se puso de pie. La habitación volvió a aparecerse con sus aires de tapa de sepulcro, de gladiolos pestíferos.




En el primer mes de primavera, el pelo de Ostieles empezó a descortezarse de callosidades. Después de invernar meses enteros dentro del camisón celeste, su cuerpo había cambiado de posición. Un jueves de lluvia abrió los ojos. Subió muertes sin demorarse. Revolvió las sábanas, furiosa, con los brazos adormecidos. Murmuraba maldiciones, palabras sueltas. Decía que había vuelto de tanto que la ataron a recibir la comida del día, a escuchar las conversaciones de los vivos, pero no era cierto. Allí estaba otra vez, venida del otro lado de las tumbas, desencantada de la misma muerte. Debajo de esa cama había cavado cielos y tierras y no había encontrado más que vestigios de la supervivencia. Tirada de nuevo en sus propias sábanas, tragando cucharadas de agua que alguien le ponía en la boca, sólo traía vagamente en la memoria haberse enredado como un alga en una piedra hundida, o el permanecer quieta en una silla, quieta hasta moldear el aire con la forma de su cuerpo; estar un siglo entero a la orilla de un río nada extraordinario, un siglo entero a pescar mojarritas con un primo adolescente del que había estado enamorada alguna vez. Quién podía asegurarle que eso era la muerte. Siempre había otra costra, otra superficie, otra de primos adolescentes y de pescar mojarritas.

Una vez en su coágulo de agua, vio entrar la mano de Ignacio, y ella no hizo más que esquivarla y refugiarse bajo piedras hundidas, bajo desiertos de pasto.

— Si hubiera seguido... —decía, condenando a todos. Pero en el fondo sabía que ya no había nada más que buscar; ni de éste, ni del otro lado de las tumbas. Desiertos de pasto, eso era todo.

Esa misma tarde dejó de llover. Ignacio llevó a Ostieles en brazos hasta la puerta de la cocina y la depositó al sol, entre unos almohadones.

Ostieles miraba los árboles del patio. Debía de estar entrando octubre. Ese sol como una niebla, asentándose por todos lados. Vio a Ignacio recostado junto a ella; parecía dormido. Ostieles pensó en ponerse de pie, hizo ademán de levantarse pero se quedó sentada. Para qué ponerse de pie. Ya no hay más lugares a dónde ir.

Las partículas de polvo suspendidas en el aire se hacen visibles dentro de la luz del sol. De pronto, Ignacio extiende una mano y envuelve la mano de ella abandonada sobre el vestido. Aquel movimiento basta para que las partículas de polvo se arremolinen deshaciendo la pequeña constelación.

— ¿Pasa algo? —pregunta él. Todavía tiene los ojos cerrados.

Ostieles sintió que aquello que esperaba pudo haber estado ahí, hace un instante, entre el espacio abismal que separaba a una partícula de polvo de la otra. Se levantó.

— Nada —dijo.

Tendría que volver a acomodar su cuerpo a la escala de la casa, a la distancia que debía mantener para no estar demasiado cerca ni demasiado lejos de las cosas, cuidar la velocidad de su brazo cada vez que fuera a agarrar una taza de té, vencer a su pelo indomable hasta que hubiera tomado la forma de una trenza.

**María Fernanda García Curten**






# Abraham Valdelomar y el movimiento colonidista

La nueva literatura peruana prácticamente comienza a gestarse con Abraham Valdelomar (1888-1919) y el movimiento *Colónida.* Eso es lo que da a entender José Carlos Mariátegui cuando, a fines de 1925, suscribe esta afirmación: «En tanto que la literatura peruana conservó su carácter conservador y académico, no supo ser real y profundamente peruana. Hasta hace muy pocos años, nuestra literatura no ha sido sino una modesta colonia de la literatura española. Su transformación, a este respecto como a otros, empieza con el movimiento *Colónida*»[1]. De la misma idea que Mariátegui es Luis Alberto Sánchez, quien, impresionado por las grandes transformaciones culturales que ocurren durante la revuelta literaria que los «colónidos» protagonizan en 1916, por el año de 1927 llega a concebir la idea de escribir un libro que se debía titular *1916*[2]. Posteriormente, este proyecto se convierte en el volumen *Valdelomar o la Belle Epoque* (1969): uno de los dos libros con los que, poco antes de fallecer, Sánchez dijo le gustaría que lo recuerden siempre[3].

Ochenta años después de la experiencia que Valdelomar y los «colónidos» protagonizan en 1916, con la ventaja que la distancia del tiempo concede y la ayuda de lo que se ha escrito al respecto, es lícito formularse algunas interrogantes sobre el significado real que este movimiento tiene dentro de la evolución intelectual del Perú. ¿Qué es lo que, dentro de la cultura peruana del siglo XX, representa el grupo generacional que impulsa la revuelta literaria de 1916? ¿Cuáles son las virtudes o las limitaciones de los nuevos caminos que Valdelomar y los suyos le ofrecen a la literatura peruana? ¿Cuál es el sentido del humor polémico que estos jóvenes exhiben contra los integrantes de la generación de José de la Riva-Agüero o Ventura García Calderón? ¿Cuál es la proyección histórica del nuevo ordenamiento literario que patrocinan los «colónidos»? ¿Tuvo algún senti-

[1] *Mariátegui, José Carlos: «Nacionalismo y vanguardismo en la literatura y en el arte»,* Mundial, *Lima, 4 de diciembre de 1925. En:* Peruanicemos al Perú, *10° Edición, Lima, Biblioteca Amauta, 1986, p. 107.*

[2] *Sánchez, Luis Alberto:* Colónida. Edición Facsimilar, *Lima, Ediciones Copé, 1981, p. 232.*

[3] *«Luis Alberto Sánchez. Guerrero Incansable» (Entrevista de Teresina Muñoz-Nájar),* Caretas, *Lima, 22 de octubre de 1992.*

do la apertura hacia los temas incaicos que, como expresión de sus percepciones de lo nacional en la literatura, Valdelomar y los suyos también fomentan? ¿Llega a ejercer este movimiento alguna influencia sobre la vanguardia y el indigenismo que insurgen en los años veinte? ¿Es cierto o no, en fin, que con el «colonidismo» comienza a gestarse la nueva literatura peruana? Tales son algunas de las interrogantes que, a manera de diálogo y homenaje a los hombres que protagonizan este momento fundacional de la modernidad literaria en el Perú, trataremos de responder en el presente ensayo.

Ya desde los inicios de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se observa que en el Perú aparece un grupo de escritores con una contextura nueva y un desenvolvimiento diferente al de los integrantes de la llamada Generación del Novecientos. El desarrollo intelectual de estos hombres que empiezan a agruparse alrededor de la figura de Valdelomar y terminan promoviendo una suerte de revuelta contra el *establishment* literario y artístico de ese entonces, no ocurre en la universidad, como sucede con Riva-Agüero o los hermanos Francisco y Ventura García Calderón —los escritores más representativos del Novecientos—, sino en el periodismo.

Gracias al aumento de la difusión de los diarios y revistas, el ensanchamiento de la información y el incremento de la demanda de la lectura cotidiana que genera el crecimiento de las ciudades y las capas medias, en el Perú de comienzos de siglo surge la posibilidad de que algunas personas que no tienen muchos recursos económicos, pero sí cierta dosis de talento literario, puedan dedicarse al periodismo. Es así cómo llega a tener cabida el nuevo tipo de profesional que, entre 1910 y 1919, Valdelomar encarna de manera tan contundente y notoria: el intelectual que vive de su cerebro y de lo que escribe.

Valdelomar no es, obviamente, el único de los «colónidos» que halla su patria intelectual en el periodismo, puesto que la mayoría de sus amigos también confrontan una experiencia similar. Algunos de ellos, como Mariátegui, César Falcón, Alfredo González Prada, Alberto Ulloa Sotomayor, Félix Del Valle o Federico More, laboran en *La Prensa* o integran las plantas de redacción de los nuevos periódicos que aparecen por esos años, como Mariátegui y Falcón que pasan a *El Tiempo* o More que lo hace a *El Perú*. Pero, además de incursionar en el diarismo, los «colónidos» también participan, directa o indirectamente, en una serie de revistas que aparecen por esos años, como *Lulú* (1915-1917) de Carlos Pérez Cánepa, *Alma Latina* (1915-1916) de Guillermo Luna Cartland y Raúl Porras Barrenechea, la misma *Colónida* (1916) de Valdelomar —que es de donde se deriva el nombre de este movimiento de reforma cultural— y, más tarde, *Nuestra Época* (1918), de Mariátegui, Falcón y Del Valle: un fugaz quincenario de




vagas tendencias socializantes que se inspira en la revista *España* de Luis Arasquistáin.

La mayoría de los «colónidos», quizás con la notable excepción de Alfredo González Prada, también se encuentran hermanados por otra circunstancia existencial: son provincianos. Tales son los casos del propio Valdelomar y Del Valle, que vienen de Ica, o de Mariátegui, que es de Moquegua. Lo mismo puede decirse de More, que nace en Puno y se educa en Arequipa; y de los arequipeños César A. Rodríguez, Percy Gibson y Augusto Aguirre Morales. Como expresión del hecho de que los intelectuales del interior del Perú, por primera vez en la historia literaria de este país, comienzan a colaborar activamente en el remozamiento cultural de la capital, el movimiento *Colónida* llega a encarnar una tendencia eminentemente provinciana o arequipeña[4]. Este fenómeno que se inicia con los «colónidos» se acentúa en el Perú de los años veinte, cuando la eclosión de la vanguardia y el indigenismo literarios muestra a las ciudades de Trujillo y Puno como verdaderos focos de renovación intelectual.

De esta manera, es con Valdelomar y los suyos como aparece aquel fenómeno que algunos estudiosos de la literatura peruana, como Mirko Lauer, califican de una contestación originalmente literaria relacionada con la confrontación de clase. Dentro de este proceso, los «colónidos» vienen a ser como la punta del *iceberg* de la lucha que los nuevos sectores medios provincianos libran para poder afirmarse en una actividad que es parte importante de la legitimación ideológica de los grupos dominantes. Esta emergencia social, que también deja traslucir el problema de fondo de la identidad, se manifiesta a través de la eclosión de estilos literarios, el aumento del volumen de lo escrito y lo publicado y el impulso hacia la profesionalización del escritor que es encarnada con brillo por Valdelomar[5].

Frente al camino cerrado a la renovación que en la literatura peruana encarna el grupo de Riva-Agüero, los «colónidos» representan la búsqueda de una sensibilidad más porosa tanto ante las diversas literaturas europeas como frente al modernismo que todavía se enseñorea en las tierras latinoamericanas. Como buenos europeizantes que son, algunos de los integrantes de esta nueva generación, como Alfredo González Prada, Antonio Garland, Pablo Abril de Vivero, Ulloa y el propio Valdelomar, creen que lo nuevo se reduce a lo extranjero, lo elegante, lo *snob*[6]. Pero su cosmopolitismo no es muy nuevo ni muy actual que digamos, pues sólo llega hasta las propuestas literarias europeas de fines del siglo XIX (simbolismo, parnasianismo, impresionismo, decadentismo) y no alcanza a ver la vanguardia literaria (futurismo, cubismo, unanimismo, imaginismo, dadaísmo) que desde 1908-1909 había zarpado en el viejo continente[7].

[4] *Sánchez, Luis Alberto:* Op. cit., *p. 8.*

[5] *Lauer, Mirko:* El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX, *Lima, Mosca Azul Editores, 1989, pp. 19-47.*

[6] *González Prada, Alfredo: «Carta acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento Colónida» (Nueva York, 26 de noviembre de 1949). En:* Colónida. Edición Facsimilar, *pp. 214-215.*

[7] *González Vigil, Ricardo: «Colónida y el Modernismo»,* El Comercio, *14 de febrero de 1982. En:* Retablo de Autores Peruanos, *Lima, Ediciones Arco Iris, 1990, p. 266.*

Como dirá después el propio Alfredo González Prada: «El colonidismo fue un estado espiritual de una generación: el eco, en la mocedad de 1916, de ciertas actitudes intelectuales y artísticas de Europa. De una Europa que ya no existía; pero que, como luz de una estrella, nos llegaba rezagada en el tiempo. De ahí que en plena guerra, nosotros recibiéramos el tardío eco de la morbidez de Jean Lorrain, de la suntuosidad de Robert de Montesquiou, de la amoralidad de Claude Farrère, de la egolatría de D'Annunzio, del dandismo de Eca de Queiroz, del amaneramiento de Valle Inclán, de todo lo 'raro' de Rimbaud, Mallarmé, Herrera Reissig y Lautréamont. ¿Por qué se produjo esa *susceptibilidad* en el grupo, cristalizándose en un estado espiritual literario? Creo que en esto la influencia de Valdelomar fue preponderante. Acababa de regresar de Europa, y venía todo *iluminado* de Italia y Francia. Lo mismo ocurría con Antuco Garland. Yo no tenía entonces sino lecturas europeas. Lo mismo Ulloa, More, Abril; Valle y Bellido eran menos europeizados; pero siguieron el snobismo»[8].

Por eso, el cosmopolitismo de los «colónidos» se expresa en gestos como la reivindicación de Antonio Nicanor Della Rocca Vergalo, el poeta peruano que, en la década del setenta del siglo XIX, escribe versos en francés sobre los incas, como los que aparecen en sus libros *La mort d'Atahoualpa* (Lima, 1870) o *Le livre des Incas* (París, 1879), y es alabado por Mallarmé y otros connotados poetas franceses de ese entonces[9]. Lo mismo puede decirse del sentido del homenaje que le conceden a José María Eguren, a quien lo presentan como el primer simbolista peruano[10]; del proyectado número de homenaje a la memoria de Rubén Darío —que no llega a editarse— o del tributo que le brinda Enrique A. Carrillo, uno de sus primeros seguidores en el Perú[11]; y de la misma visión que muchos de ellos tienen de la obra de Manuel González Prada, a quien admiran por su tono europeizante y por las nuevas formas poéticas que emplea —el polirritmo, por ejemplo—[12].

Aun con todo lo rezagada que pueda parecer, la apertura cosmopolitizante del «colonidismo» representa un jalón importante en la modernización de la literatura peruana, sobre todo si se toman en cuenta las tendencias literarias arcaizantes o el propio conservadurismo de los hombres del Novecientos. Tal es el caso del Riva-Agüero del *Carácter de la literatura del Perú independiente* (1905), quien, por un lado, exhibe un gusto literario decididamente arcaizante (Quintana, Menéndez Pelayo, Castelar), o hace gala de un afrancesamiento (Renouvier, Fouillée, Brunetière, Tarde, Rostand, Mirbeau) que ni siquiera llega al simbolismo y, por el otro, muestra cierta hostilidad ante el modernismo —califica a Darío de «funestísimo maestro»— o el hecho de que entre los nuevos escritores peruanos haya discípulos de Paul Verlaine o Jean Lorrain[13]. Con el tiempo, Riva-Agüero

[8] *González Prada, Alfredo:* Op. cit., *p. 214.*

[9] *Ulloa Sotomayor, Alberto: «Una gloriosa página de la literatura nacional: Della Rocca de Vergalo y los inmortales»,* Colónida, *Año I, N° 1, Lima, 15 de enero de 1916, pp. 5-9.*

[10] *Carrillo, Enrique A.: «Ensayo sobre José María Eguren»,* Colónida, *Año I, N° 2, Lima, 1° de febrero de 1916, pp. 5-12.*

[11] *Carrillo, Enrique A.: «Viendo pasar las cosas...»,* Colónida, *Año I, N° 3, Lima, 1° de marzo de 1916, pp. 11-14.*

[12] *More, Federico: «La hora undécima del Sr. Ventura García Calderón»,* Colónida, *Año I, N° 3, Lima, 1° de marzo de 1916, pp. 22-23.*

[13] *Riva-Agüero, José de la:* Carácter de la literatura del Perú independiente *(1905). En:* Obras Completas, *t. I, Lima, PUCP, 1962, pp. 273 y 274-275.*




acaba por negarse no sólo al modernismo sino a la propia modernidad[14]. Este temperamento se evidencia en su famoso discurso que, con ocasión del trincentenario de la muerte del Inca Garcilaso, pronuncia en la Universidad Mayor de San Marcos el 22 de abril de 1916 —justo cuando la revuelta literaria de los «colónidos» se halla en la cúspide de su bizarría o agresividad—, donde llega a sostener —a manera de respuesta contra lo que él tilda de «exotismo modernista»— que el genio literario peruano es fundamentalmente clásico y que sólo ha producido engendros cuando se ha querido apartar de sus reglas simétricas[15].

Los otros integrantes del Novecientos que se muestran menos hispanizantes que Riva-Agüero o José Gálvez y siguen a los franceses Lorrain, Loti y Farrère, desgraciadamente no avanzan más allá de los límites que el autor del *Carácter de la literatura del Perú independiente* establece en sus estudios sobre la literatura peruana e incurren en el conservadurismo de criticar a Manuel González Prada o desdeñar a Eguren: las dos grandes figuras literarias a las que los «colónidos» se acercan con afecto, cariño y hasta veneración. Tal es el temperamento que se observa en los estudios de crítica literaria que Ventura García Calderón escribe por esos años, donde Manuel González Prada es presentado como «el menos nacional de nuestros literatos», mientras que sus libros *Páginas Libres* (1894) y *Horas de Lucha* (1908) son catalogados como «misceláneas de un admirable escritor cuyos libros centrales se perdieron»[16]. Otro tanto puede decirse de su notoria y hasta malintencionada omisión de Eguren, quien por ese entonces ya ha publicado *Simbólicas* (1911) y concita la atención de una parte de la crítica contestataria o alternativa.

Contrariamente a muchos de los hombres que los preceden, los «colónidos» también exhiben una actitud de reforma cultural y muestran una especie de rebeldía estética contra todo aquello que relacionan con lo viejo, lo tradicional o lo establecido. Esta situación los lleva a librar una serie de polémicas con los representantes del *establishment* literario y académico peruano de esa época, como la que, en diciembre de 1915, opone a Alfredo González Prada con Juan José Reinoso a raíz del ataque que el último lanza contra Julio Herrera y Reissig y el modernismo; el debate que, a principios de 1916, sostienen el mismo Alfredo González Prada, Mariátegui, Aguirre Morales y Valdelomar con el crítico de arte Teófilo Castillo en defensa de la calidad de aquello que es visto como un sinónimo de la nueva sensibilidad artística: la obra del pintor catalán Roura Oxandaberro; la polémica que, desde las páginas de *Colónida*, More inicia contra la posición que Ventura García Calderón desarrolla en su trabajo «La Literatura Peruana (1535-1914)»; el debate que, en abril de 1916, recurriendo aparentemente a asuntos de ortografía y gramática, Mariáte-

[14] *Loayza, Luis: «En torno a Riva-Agüero como crítico literario». En:* Sobre el 900, *Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1990, p. 24.*

[15] *Este trabajo puede leerse en Riva-Agüero, José de la:* Estudios de literatura peruana. Del Inca Garcilaso a Eguren. *En:* Obras Completas, *t. II, Lima, PUCP, 1962.*

[16] *García Calderón, Ventura: «La Literatura Peruana (1535-1914)»,* Revue Hispanique, *Vol. XXX, Nº 79, París, 1914. En:* Obras Escogidas, *Lima, Ediciones Edubanco, 1986, pp. 74 y 81. En este ensayo el autor repite los mismos juicios que anteriormente había vertido sobre Manuel González Prada en la antología* Del Romanticismo al Modernismo. Prosistas y poetas peruanos, *París, Librería Paul Ollendorff, 1910, p. 394.*





gui desata contra Riva-Agüero y las críticas que éste lanza contra el modernismo en su ya citado discurso sobre el Inca Garcilaso de la Vega; o, por último, la controversia que en torno a la valoración de las generaciones recientes enfrenta al propio Valdelomar y algunos «colónidos» (Mariátegui, More, Aguirre Morales) con Enrique López Albújar entre septiembre y octubre de 1916.

Todas estas polémicas se desarrollan en un lapso que va más allá del corto ciclo existencial de la revista *Colónida* —el primer número aparece el 15 de enero de 1916, mientras que el cuarto y último circula el 1° de mayo del mismo año— y revelan tanto el alcance como el sentido de la revuelta literaria que Valdelomar y los suyos protagonizan. Para comenzar, las discusiones que Alfredo González Prada sostiene con Reinoso estallan un mes antes de la aparición del primer número de *Colónida*. Es mediante la defensa de Herrera y Reissig y el modernismo que los futuros «colónidos» (Alfredo González Prada, Valdelomar, More y Del Valle, sobre todo) comienzan a tomar conciencia de grupo. Desde septiembre de 1915, algunos de ellos confluyen en los «jueves literarios» de *La Prensa*, experiencia que les permite publicar sus colaboraciones y difundir, además, la obra de los diversos exponentes del modernismo latinoamericano[17]. Es más tarde, con la aparición de *Colónida*, cuando se conocen las críticas de More o Ventura García Calderón y se reaviva la polémica con Castillo. Es en ese momento cuando el eje de la atención del humor polémico de los «colónidos» se desplaza hacia el ordenamiento de la literatura en el Perú. Esta etapa coincide con las críticas que Mariátegui, desde las páginas de *La Prensa*, lanza contra Riva-Agüero y sus ataques al «exotismo modernista». Después de la desaparición de la revista *Colónida*, la revuelta literaria todavía sobrevive por algunos meses más. En este último período se produce el debate en torno a la valoración de las generaciones literarias en el Perú, donde los «colónidos» buscan afirmarse como grupo intelectual.

Dentro de este clima de rebeldía estética, el artículo de More «La hora undécima del señor don Ventura García Calderón» representa algo así como la propuesta embrionaria y un tanto confusa del nuevo ordenamiento literario que los «colónidos» propician: no tanto por lo que a veces niega y critica en forma desmedida o halaga con mucha generosidad, sobre todo cuando se trata de hablar de algunos literatos arequipeños, sino por lo que afirma u otea. Frente a un Pablo de Olavide que es presentado como un «llorón demagógico» o un «católico teatralmente reformador», un Ventura García Calderón que es calificado como el «autor de tantos libros abominables» y la negación de que Francisco García Calderón y Riva-Agüero eran los primeros escritores del Perú de ese entonces, se encuentra el reclamo de More ante el injusto olvido de Mariano Melgar, la

[17] *González Prada, Alfredo:* Op. cit., *pp. 226-227.*




defensa del cosmopolitismo de Manuel González Prada, la afirmación de la gran calidad estética de Eguren y, sobre todo, la celebración del Valdelomar de «El Caballero Carmelo», aquel nuevo valor literario que, pese a que en 1913 había ganado el concurso literario organizado por el diario *La Nación* de Lima, es tachado de «incipiente» por Ventura García Calderón: «Y llama —dice More— incipiente a Abraham Valdelomar. Incipiente al que ha escrito 'El Caballero Carmelo', cuento que don Ventura no hará jamás, cuento que es orientación de nuestra literatura de mañana; cuento donde vivimos nuestra vida, la de nuestras costas llenas de sol, de mar y de sencillez; cuento hermosísimo por el calor humano de su verbo y la técnica de su expresión artística»[18].

Por otra parte, el importante debate en torno a la valoración de las diversas generaciones literarias se inicia de la manera más intrascendente que uno se pueda imaginar: con un artículo de Valdelomar sobre la aparición del libro *Las necesidades del guano en la agricultura nacional* de José Antonio de Lavalle García, que aparece en *La Prensa* el 23 de septiembre de 1916. Allí, tras recoger las palabras con las que Manuel González Prada suele alentar la rebeldía de los «colónidos», Valdelomar formula el siguiente comentario: «El muy insigne príncipe de las letras nacionales y americanas, don Manuel González Prada, afirmaba, hace poco, en privada charla, que la generación de hoy es la más fuerte, fecunda y valiosa de cuantas generaciones literarias haya tenido este pueblo»[19]. La idea anterior no sólo es sustentada por Manuel González Prada, sino también por los propios «colónidos», tal como se desprende de la lectura de la entusiasta defensa que More hace de las virtudes literarias de Valdelomar y hasta de las mismas actitudes ególatras que el último de los nombrados asume.

A raíz de este artículo de Valdelomar, López Albújar, que a la sazón ocupa el cargo de director de *La Prensa,* reacciona en forma airada y asume la defensa de los grupos literarios anteriores que son acusados por los «colónidos» de imitadores o de tener una obra literaria superficial. Su réplica puede leerse en el largo artículo «Tres epítetos gruesos y una exageración verdadera» que, bajo el pseudónimo de «Sansón Carrasco», publica en el diario anteriormente nombrado los días 26, 28, 30 de septiembre y 3 de octubre de 1916[20]. En este trabajo, por exaltar los aportes de los escritores de 1890 a 1900, López Albújar prácticamente sepulta a Valdelomar y los suyos cuando afirma que ellos «todavía no tienen historia porque están comenzando a vivirla»[21]. Aparte del profundo desconocimiento ante la obra cuentística de Valdelomar —el mismo tipo de error que More le enrostra a Ventura García Calderón— o la reciente experiencia de la revista *Colónida,* López Albújar también muestra aquí cierto fas-

[18] *More, Federico: «La hora undécima del Sr. Ventura García Calderón»,* Colónida, *Año I, N° 3, Lima, 1° de marzo de 1916, p. 25.*

[19] *Citado por Sánchez, Luis Alberto:* Valdelomar o La Belle Epoque, *México, FCE, 1969, p. 233.*

[20] *Este artículo hoy puede verse en López Albújar, Enrique:* Memorias, *Lima, P.L. Villanueva, 1963, pp. 113-128.*

[21] Ibid., *p. 120.*

tidio frente al humor polémico y los gustos literarios de la nueva generación, rasgos que para él se reducen a «la impaciencia, la jactancia, el *delirio de publicidad,* y ciertas tendencias snóbicas»[22].

Debido al silencio de Valdelomar, More, Mariátegui y Aguirre Morales asumen la defensa de su generación, formulan los descargos respectivos y reavivan el fuego de la revuelta literaria. A diferencia de More que interviene en la polémica con una especie de ensayo[23] o de Aguirre Morales que lo hace con una original misiva[24], Mariátegui recurre a otro género periodístico y planea un reportaje al propio Manuel González Prada: el pensador al que Valdelomar apela con la intención de buscar la afirmación de los «colónidos» como grupo generacional. De esta manera, al reafirmarse en sus juicios sobre los aportes de la nueva generación literaria, González Prada aparece respaldando a Valdelomar y los suyos, tal como se colige de este pasaje de la entrevista que Mariátegui le hace: «González Prada declaró enfáticamente la superioridad indicustible de esta generación sobre todas las que le precedieron. Antes la literatura se desarrolló entre referencias a las revoluciones y a las pachamamas. La urdimbre de todas las incertidumbres y de todas las ignorancias impidió que la influencia de la literatura europea se dejara sentir en su buen gusto, en su estilo y en su pensamiento. Se imitaba con ramplonería y atraso. Unos literatos se distinguían por su absoluto apego al más frío clasicismo. Y otros se perdían en el romanticismo más exagerado. Nuestros poetas eran malos segundones de Zorrilla. En nuestra poesía dominaba una incipiente y burda estética»[25].

Tomando en cuenta todos los debates librados por los «colónidos» es fácil aprehender el sentido de su rebeldía estética, su característica de fuerza beligerante y hasta disolvente, y la misma naturaleza renovadora y progresiva de la «revisión» de los valores de la literatura peruana que promueven bajo la aparente megalomanía («el delirio de publicidad», según López Albújar) de su afirmación juvenil o generacional. Como dice Mariátegui: «La bizarría, la agresividad, la injusticia y hasta la extravagancia de los 'colónidos' fueron útiles. Cumplieron una función renovadora. Sacudieron la literatura nacional. La denunciaron como una vulgar rapsodia de la más mediocre literatura española. Le propusieron nuevos y mejores modelos, nuevas y mejores rutas. Atacaron a sus fetiches, a sus íconos. Iniciaron lo que algunos escritores calificarían como 'una revisión de nuestros valores literarios'. *Colónida* fue una fuerza negativa, disolvente, beligerante. Un gesto espiritual de varios literatos que se oponían al acaparamiento de la fama nacional por un arte anticuado oficial y *pompier*»[26].

Simultáneamente, la misma actitud rebelde, beligerante y polémica de los «colónidos» los lleva a rodear a todos aquellos escritores que Riva-

[22] Ibid., *p. 121. Las cursivas son de López Albújar.*
[23] *More, Federico: «Definir es separar»,* El Tiempo, *Lima, 8, 9 y 11 de octubre de 1916.*
[24] *Aguirre Morales, Augusto: «Carta a Juan Croniqueur»,* El Tiempo, *Lima, 10 de octubre de 1916.*
[25] *Mariátegui, José Carlos: «La generación literaria de hoy. Conversación con don Manuel González Prada»,* El Tiempo, *Lima, 2 de octubre de 1916. En:* Escritos Juveniles, *t. 3, Lima, Biblioteca Amauta, 1991, pp. 20-21.*
[26] *Mariátegui, José Carlos:* 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana *(1928), Lima, Biblioteca Amauta, 1928, pp. 282-283.*




Agüero y los suyos niegan o menosprecian, y a propiciar, por añadidura, un ordenamiento literario que esté más acorde con sus deseos de cambio y la búsqueda de una nueva sensibilidad. De esta manera, muchos de los «colónidos» terminan estableciendo un abigarrado rol de simpatías y afinidades que incluye al poeta peruano Della Rocca Vergalo, a quien Riva-Agüero tilda de «pobre loco grafómano»[27]; a José Santos Chocano, que justamente aparece en la portada del primer número de *Colónida* y goza de la admiración de Valdelomar y los suyos; a Eguren, quien es ninguneado por Riva-Agüero y su grupo y resulta ungido por los «colónidos» en el número dos de su revista, en lo que para algunos críticos es el mejor recuerdo de esta experiencia[28]; y, por encima de todo, a Manuel González Prada, quien, como ya se ha visto, es calificado por Ventura García Calderón como «el menos nacional y representativo» de los literatos peruanos.

Refiriéndose a los elementos constructivos que afloran tras los impulsos beligerantes y hasta disolventes de Valdelomar y los suyos, Mariátegui escribe: «Los 'colónidos' no se comportaron siempre con injusticia. Simpatizaron con todas las figuras heréticas, heterodoxas, solitarias de nuestra literatura. Loaron y rodearon a González Prada. En el 'colonidismo' se advierten algunas huellas de influencia del autor de *Páginas Libres* y *Exóticas.* Se observa también que los 'colónidos' tomaron de González Prada lo que menos les hacía falta. Amaron lo que en González Prada había de aristócrata, de parnasiano, de individualista; ignoraron lo que en González Prada había de agitador, de revolucionario. More califica a González Prada como 'un griego nacido en un país de zambos'. *Colónida,* además, valorizó a Eguren, desdeñado y desestimado por el gusto mediocre de la crítica y del público de entonces»[29]. Mariátegui acierta cuando describe la actitud que Valdelomar y los suyos asumen ante las figuras heterodoxas de la literatura peruana de ese entonces; pero se equivoca, en cambio, cuando describe el tipo de lectura que el «colonidismo» hace de la obra de Manuel González Prada.

Desde un primer momento, los futuros «colónidos» se acercan a Manuel González Prada con el fin de tributarle su admiración. Alfredo González Prada, el hijo de este gran pensador, recuerda que Valdelomar publica un artículo sobre *Horas de Lucha* en julio de 1909[30]. Tres meses antes, un linotipista lleva a Mariátegui hasta la casa de Manuel González Prada[31]. Con el tiempo, tanto Valdelomar como Mariátegui frecuentan el hogar de los González Prada, lugar a donde también acuden Eguren y Enrique Bustamante y Ballivián, el fundador de *Cultura* (1915): la revista que en cierta forma preludia a *Colónida.* Por esa época, Valdelomar y los suyos aparecen deslumbrados tanto ante el cosmopolitismo de tinte francés y marcadamente parnasiano de Manuel González Prada como frente a las retoma-

[27] *Riva-Agüero, José de la:* Carácter de la literatura del Perú independiente *(1905). En:* Obras Completas, *t. I, Lima, PUCP, 1962, pp. 227-228.*
[28] *Loayza, Luis: «Colónida en el pleito generacional». En:* Op. cit., *pp. 142-143.*
[29] *Mariátegui, José Carlos:* Op. cit., *p. 283.*
[30] *González Prada, Alfredo:* Op. cit., *p. 208.*
[31] *Campos, Juan: «Yo llevé a Mariátegui a trabajar a* La Prensa», La Jornada, *Lima, 4 de febrero de 1975. (Entrevista de César Lévano).*





das formas métricas (rondel, triolet, cuarteto persa, estornelo, entre otros), y las propias exploraciones poéticas (sus polirritmos sin rima, por ejemplo) que éste promueve desde fines del siglo XIX. Obviamente, los «colónidos» no son los únicos que se dan cuenta del alcance de la renovación literaria que Manuel González Prada postula, la misma que lo presenta como un olvidado precursor de lo que hoy se conoce como el modernismo latinoamericano[32]. Antes que ellos, Eguren ya había recibido el mensaje: por ejemplo, su primer poemario, publicado en 1911, ostenta un título (el de *Simbólicas)* que recuerda el modo de rotular que tiene Manuel González Prada, con adjetivos que calificaban a las composiciones contenidas en el volumen respectivo: *Minúsculas, Exóticas, Presbiterianas, Libertarias...*[33].

No obstante su cosmpolitismo a ultranza, los «colónidos», van más allá de la lectura del lado «parnasiano» de la obra de Manuel González Prada («lo que menos les hacía falta», como equivocadamente dice Mariátegui); y, de esta manera, también asimilan lo medular de la crítica que éste desarrolla contra el *establishment* cultural de ese entonces. Esta situación se evidencia con bastante claridad cuando Valdelomar, para alcanzar la afirmación de los «colónidos» como grupo generacional, recurre a la autoridad intelectual de Manuel González Prada; mientras que Mariátegui, ante la urgencia de contrarrestar la réplica de López Albújar, se ve obligado a entrevistarlo. Una situación similar se descubre en otro artículo periodístico que Mariátegui publica el 6 de septiembre de 1916, donde, para argumentar el surgimiento de la nueva «alborada literaria» que promueven Valdelomar y Aguirre Morales, emplea casi los mismos argumentos que Manuel González Prada esgrime contra la ramplonería y el atraso de las generaciones previas a los «colónidos»[34]. De modo que puede decirse que gran parte de la agresividad o la bizarría de la revuelta literaria de 1916 encuentra un gran estímulo en la campaña que desde hace años despliega Manuel González Prada sobre la necesidad de romper definitivamente tanto con la dependencia intelectual de la España ultramontana y conservadora como con la mediocridad de las oligarquías locales.

Otro tanto puede decirse, por último, del magisterio que Manuel González Prada ejerce en la apertura hacia los temas incaicos que muestran algunos «colónidos», pues el gran pensador, además de agitar sobre la necesidad de buscar nuevos impulsos en otras literaturas europeas, también insiste en la urgencia de hallar formas de expresión más propias e incluso se esfuerza por incorporar a la literatura peruana los temas vinculados al indio, tal como se observa en sus baladas incaicas «La cena de Atahualpa» y «Las flechas del inca» (1871 y 1875). De toda la legión de los «colónidos», son More, Valdelomar, Aguirre Morales y Mariátegui los que perciben la riqueza de esta veta de la obra de Manuel González

[32] *Sánchez, Luis Alberto: «González Prada, olvidado precursor del modernismo»,* Cuadernos Americanos, *Año XII, N° 6, México, noviembre-diciembre de 1953. En:* Escafandra, Lupa y Atalaya, *2° Edición, Lima, Banco Industrial del Perú, 1986, pp. 209-218.*

[33] *González Vigil, Ricardo: «González Prada, poeta mayúsculo»,* El Comercio, *Lima, 3 de julio de 1988. En:* Op. cit., *pp. 218-219.*

[34] *Mariátegui, José Carlos: «Una carta sobre 'La Medusa'»,* El Tiempo, *Lima, 6 de septiembre de 1916. En:* Escritos Juveniles, *t. 3, pp. 264-265.*




Prada, la misma que antes es explotada por la Clorinda Matto de Turner de *Aves sin nido* (1888) y el Adolfo Vienrich de *Azucenas Quechuas* (1905). Como resultado de la eclosión del renacimiento del interés por lo incaico que se percibe tanto a nivel del teatro (la puesta en escena de piezas al estilo de *Ollanta, La Canción del Indio* o *El cóndor pasa)* como en el campo de la música (las investigaciones de José Castro, Leandro Alviña y Daniel Alomía Robles sobre la gama pentáfona carente de semitonos de las melodías indígenas), este problema nuevamente es planteado entre 1912 y 1913.

Además de actuar como la ventana que permite que la literatura peruana se abra a los nuevos vientos literarios que soplan en otras partes del mundo, el movimiento *Colónida* también representa, en cierta forma, la afirmación de lo propio, lo original, lo nacional en ciernes. Al menos, ese es el sentido que para una parte de los «colónidos», como More, Valdelomar, Aguirre Morales y el propio Mariátegui, tiene la búsqueda de otro ordenamiento literario en el Perú. Se encuentra de por medio, además, la labor de cantar a la vida llena de sol, de mar y de sencillez de una provincia de la costa peruana —el puerto de Pisco— que el adalid de los «colónidas» inicia con su cuento «El Caballero Carmelo» (1913) y que More, como antes se dijo, en un arranque de clarividencia único, celebra como la orientación de la literatura del Perú del mañana[35]. Está también el interés por los temas prehispánicos que Valdelomar manifiesta desde su breve estadía en Roma, a mediados de 1913, cuando, además de terminar de redactar el cuento anteriormente citado, empieza a pergeñar su proyecto de «novela incaica» y se interesa por la lectura de las *Azucenas Quechuas* de Adolfo Vienrich. Con el tiempo, este proyecto se convierte en los cuentos incaicos que Valdelomar publica entre 1914 y 1916 («El vuelo de los cóndores», «El hombre maldito», «Chaymanta Huayñuy» y «El camino hacia el Sol», sobre todo) y que en 1921, después de su muerte, son recogidos en el volumen intitulado *Los hijos del Sol*[36].

No debe olvidarse que, en la misma revista *Colónida*, Valdelomar no sólo hace gala de esa prosa preciosista y carente de color local que domina con tanta maestría[37], sino también escribe algunas reseñas de libros donde deja aflorar su creciente preocupación por la afirmación de lo nacional o lo propio en la literatura peruana. Eso es lo que ocurre en la breve nota que redacta sobre la tesis que el estudiante Teodomiro Gutiérrez Elejalde acaba de presentar sobre el poeta peruano José Arnaldo Márquez, donde expresa su alegría por el hecho de que los jóvenes, comprendiendo su misión en la vida intelectual, hayan empezado a orientar sus investigaciones hacia «temas nacionales»[38]. En otra oportunidad, al ocuparse del primer tomo de una novela histórica —*Manuel Pardo* (1916)—

[35] *Ver Zubizarreta, Armando:* Perfil y entraña de El Caballero Carmelo, *Lima, Editorial Universo, 1968.*

[36] *Arroyo Reyes, Carlos: «Luces y sombras del incaísmo modernista peruano. El caso de los cuentos incaicos de Abraham Valdelomar»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *N° 539-540, Madrid, mayo-junio de 1995, pp. 213-224.*

[37] *Ver, por ejemplo, Valdelomar, Abraham: «El ladrón»,* Colónida, *Año I, N° 1, Lima, 15 de enero de 1916, p. 4.*

[38] *Valdelomar, Abraham: «La Quincena Literaria»,* Colónida, *Año I, N° 1, Lima, 15 de enero de 1916, p. 37.*

que Pedro Dávalos y Lissón acaba de dar a la estampa, Valdelomar lanza estos interesantes comentarios sobre las complicadas pero fecundas relaciones entre la historia y la literatura: «He aquí —dice— un filón de los más ricos para la juventud nacional: la historia, el campo virgen aún donde se realizan las hazañas de nuestros antepasados; el mundo no descubierto por la criolla literatura»[39].

En un pasaje de la crítica de More contra Ventura García Calderón puede sentirse, igualmente, el eco de este interés por los temas incaicos que los «colónidos» empiezan a compartir. Es More, prácticamente, el que eleva a nivel de programa la apertura hacia los temas incaicos que Valdelomar postula: «Quien literatura peruana pretende hacer —dice More—, obligado está a inquirir en el alma de nuestros más remotos ancestrales. Y esos no son los marquesitos putrefactos y esmirriados y las tapadas niñacholescas del coloniaje. Debe subir el espíritu hasta los remotos milenios de los megalitos incaicos. Debe escudriñar en la tradición, oír de boca del pueblo la rapsodia que, desde la boca de lejanísimo ancestral, viene hoy al último retoño de una raza que entre frío y alcohol aún pimpollece»[40]. Otro de los «colónidos» que sigue a Valdelomar en su aventura incaísta es, naturalmente, Aguirre Morales, quien en 1918 publica el cuento *La Justicia de Huayna Cápac* y posteriormente termina *El Pueblo del Sol* (1924 y 1927), su gran novela incaica[41]. Por último, el propio Mariátegui también ve con buenos ojos que el incaísmo comience a tomar cuerpo en las diversas manifestaciones artísticas peruanas (el teatro y la música, sobre todo) y asocia este hecho tanto con el levantamiento indígena que lidera el mayor Teodomiro Gutiérrez Cueva («Rumi Maqui») como con un fenómeno cultural más vasto que por esos años se produce: lo que él califica como «un renacimiento peruano»[42].

Si lo comparamos con lo que el indigenismo posteriormente representa en términos de denuncia social o de interpretación desde adentro del mundo andino, el incaísmo de los «colónidos» no va más allá de la fina intuición o la buena voluntad de algunos de sus integrantes. En ese sentido, el acercamiento al indio que quiere More, como dice Luis Loayza, se produce más tarde, con escritores como José María Arguedas en la literatura y, fuera de ella, con el trabajo de las ciencias sociales[43]. Pero lo que hay que agregar es que tanto este fenómeno que ocurre en las últimas décadas, así como el surgimiento del indigenismo de los años veinte, no puede explicarse sin el concurso de Valdelomar y los suyos, quienes, después de Manuel González Prada, Matto de Turner y Vienrich, son los que pugnan por incorporar los temas incaicos en la literatura peruana y establecer así una tradición que sirva de base a las nuevas generaciones que habrían de venir, por ejemplo, con Arguedas. Para ello, los «colónidos»,

[39] *Valdelomar, Abraham: «Libros recibidos»,* Colónida, *Año I, Nº 3, Lima, 1º de marzo de 1916, p. 39.*

[40] *More, Federico:* Op. cit.

[41] *Ver Arroyo Reyes, Carlos:* El incaísmo peruano. El caso de Augusto Aguirre Morales, *Lima, Mosca Azul Editores, 1995, pp. 67-100.*

[42] *Mariátegui, José Carlos: «Minuto solemne»,* El Tiempo, *Lima, 25 de abril de 1917. En:* Escritos Juveniles, *t. 5, Lima, Biblioteca Amauta, 1992, p. 347.*

[43] *Loayza, Luis:* Op. cit., *pp. 144-145.*




por un lado, deben de enfrentar las posiciones de hombres como Riva-Agüero, que en un principio se opone frontalmente a la idea de americanizar la literatura a través de la propuesta de remontarse hasta los tiempos anteriores a la Conquista para así revivir las civilizaciones quechua o azteca[44]; y, por el otro, bregar hasta con el escepticismo de intelectuales como Clemente Palma, que duda sobre la posibilidad de poetizar en torno a la vida de los habitantes del imperio incaico[45]. De manera que hasta en la evocación de temas incaicos, los «colónidos» demuestran cierto progresismo.

Al final, *Colónida* alcanza una dimensión que va más allá del grupo inicial que la anima en Lima y resulta compaginándose con los nuevos movimientos literarios y culturales que asoman en diversos puntos del Perú y que, más tarde, propician la eclosión de la vanguardia y el indigenismo literario. Dentro de esta perspectiva, Sánchez considera que Valdelomar y los suyos ejercen una influencia indiscutible tanto sobre el «Grupo Norte» de la ciudad de Trujillo (Antenor Orrego, César Vallejo, José Eulogio Garrido, Francisco Imaña, Alcides Spelucín, Juan Espejo Asturrizaga, Francisco Sandóbal, Víctor Raúl Haya de la Torre) como sobre la futura constelación del *Boletín Titikaka* de la ciudad de Puno, donde los hermanos Alejandro y Arturo Peralta aparecen como los motores impulsores[46]. Es así como Valdelomar, ya casi al final de su corta pero fecunda experiencia, acaba convirtiéndose en una suerte de promotor de los escritores que surgen por ese entonces y posteriormente se enrolan en las filas de la vanguardia y el indigenismo. En 1919, cuando la muerte lo sorprende de manera imprevista y brutal, ya estaba en camino la verdadera y definitiva modernización de la literatura peruana con la que él tantas veces había soñado y por la que bregó, sin duda, durante la revuelta literaria de 1916.

**Carlos Arroyo Reyes**

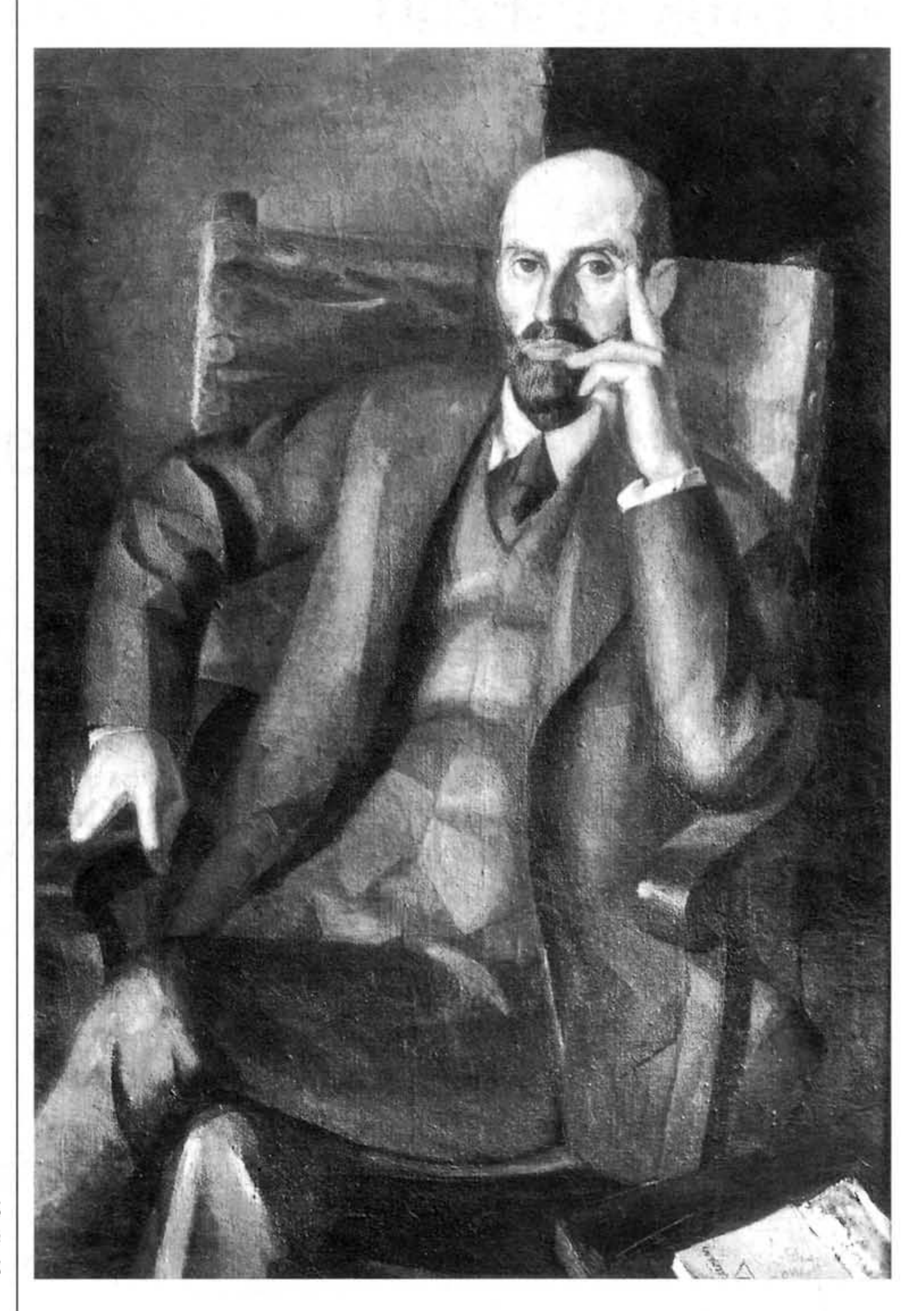
[44] *Riva-Agüero, José de la:* Carácter de la literatura del Perú independiente *(1905). En:* Obras Completas, *t. I, p. 267.*

[45] *Palma, Clemente: Prólogo a* Los Hijos del Sol, *Lima, Euforión, 1921, pp. VI-VII.*

[46] *Sánchez, Luis Alberto:* Colónida, Edición Facsimilar, *pp. 10-11.*

# NOTAS

«Quién es el marinero del barco?¿Es Dios, es el Arte, es el Amor o la Muerte?»



**Juan Ramón Jiménez en el retrato de Vázquez Díaz**




# El primer encuentro de Juan Ramón Jiménez con su Dios deseado

Creía Juan Ramón Jiménez que el romance del Conde Arnaldos es uno de «los logros mayores líricos de nuestro idioma»[1]. Tal afirmación data de 1954, en los últimos meses de su actividad intelectual, de modo que patentiza sus gustos cuando más depurados se hallaban. En ocasiones anteriores había asegurado lo mismo, y su opinión es compartida por los estudiosos de nuestra lírica, que le han dedicado atención primordial.

La versión que nos ha llegado del romance, con sus 26 versos, contiene muchos enigmas. Precisamente por ese motivo, su misterio encanta al lector, y le permite suponer la existencia de un comunicado en clave para los iniciados.

Está situada la acción en «la mañana de San Juan», día mágico por excelencia en los calendarios de todas las culturas. Al apropiárselo el cristianismo, convirtió la celebración del solsticio del verano en la conmemoración del misterioso nacimiento de Juan el Bautista, llamado el precursor del Cristo. Tan importante resulta este personaje, que el *Evangelio* de Lucas se inicia con la narración de su extraña concepción anunciada por el ángel Gabriel. Ese día, 24 de junio, es el de la onomástica de Juan Ramón, que la celebró siempre.

También sorprende que el Conde Arnaldos fuese a cazar a la orilla del mar, porque no es el lugar más adecuado. Y, por supuesto, maravilla que la canción del capitán de la galera fuese capaz de calmar las aguas y los vientos, y de atraer la atención de peces y aves.

Más insólito aún es que el marinero se niegue a repetir su canción al conde, en una época en que los llamados nobles eran dueños de vidas y haciendas. El atrevimiento del marinero se justifica en que su cantar es para los iniciados: «Yo no digo esta canción / sino a quien conmigo va».

Cabe imaginar una fraternidad secreta en la que estaba inscrito el marinero, cuyos rituales eran privados. Algo semejante a la inmensa minoría

[1] *Juan Ramón Jiménez, «Respuesta clara y concisa»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *núm. 535, Madrid, enero 1995, p. 11, af. 10.*

elegida por Juan Ramón como destinataria de sus libros. Es lógico que le inquietase el aura mágica del romance y quisiera interpretarla.

Tengamos en cuenta que él nació en el solsticio del invierno, el 24 de diciembre. Este día es también sobrenatural en todas las culturas primitivas; igualmente se lo apropió el cristianismo, haciendo nacer en esa fecha a Jesús de Nazaret, el Cristo. Por ese motivo se apodó Juan Ramón El Niñodiós en algunos poemas evocadores de su infancia en Moguer.

Y en el séptimo capítulo de *Platero y yo*, traspuso la imagen del Cristo montado sobre un asno, en su entrada triunfal en Jerusalén, con la suya propia por los campos moguereños, sirviéndose de una referencia a su barba y a la del Nazareno: «Vestido de luto, con mi barba nazarena y mi breve sombrero negro, debo cobrar un extraño aspecto cabalgando en la blandura gris de Platero». Es una semejanza, no una identificación.

De modo que Juan Ramón, educado en la pésima tradición católica de los jesuitas en su colegio del Puerto de Santa María (Cádiz), asumió las festividades cristianas del 24 de diciembre, día de su nacimiento, y del 24 de junio, día de su onomástica, además de reflectar al Niñodiós y al Nazareno.

## El marinero misterioso

Abandonamos ese tema por el momento, para volver al romance del Conde Arnaldos. Lo que inquietaba a Juan Ramón era la identidad del marinero cantor. Varias veces se refirió al asunto, planteando la pregunta sin responderla. Por ejemplo, en un aforismo de fecha incierta, anterior quizá a 1920, titulado «El Conde Arnaldos», que dice así: «¿Quién es el marinero del barco? ¿Es Dios, es el Arte, es el Amor o la Muerte?»[2].

En una conferencia sobre «Poesía y literatura», dictada el 15 de enero de 1940 en la Universidad de Miami y editada al año siguiente por el mismo centro, después de leer el romance del Conde Arnaldos, preguntaba a los oyentes: «El marinero que va en la galera, ¿quién es, el amor, la gloria, la muerte? ¿Es un verdadero o un engañador?» Tampoco respondió entonces, pero propuso tres posibles identificaciones.

Si las unimos a las cuatro presentadas en el aforismo, algunas coincidentes, hallamos estas personificaciones: Dios, el Arte, el Amor, la Gloria o la Muerte.

Puesto que Juan Ramón quiso dejar la pregunta en suspenso, quédese así. Solamente destacaremos que la escena descrita en el romance sucedía a la orilla del mar. Y conviene añadir que el mar adquiere una relevancia

[2] *Juan Ramón Jiménez,* Ideología, *ed. de Antonio Sánchez Romeralo, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 80, af. 301.*

primordial en la poesía juanramoniana, por sus implicaciones estéticas más que por el tema. Lo afirmó el propio poeta en enero de 1953, en respuesta a un periodista: «Mis épocas mejores *(Diario de un poeta* y *Animal de fondo)* salieron del mar»[3].

Según la cita, Juan Ramón prefería, entre los demás, el libro de viajes de su boda con Zenobia, el *Diario de un poeta reciencasado,* escrito en 1916 y editado al año siguiente, y el libro de viajes de su encuentro con Dios, *Animal de fondo,* escrito en 1948 y publicado al año siguiente. No olvidemos este dato, que nos va a resultar muy útil.

## Un poema extraño

Todo este preámbulo viene a cuento para intentar comprender la identidad de un personaje insertado por Juan Ramón en un poema del *Diario.* Es un poema que no incluyó en la primera edición de 1917, y que por eso vamos a comentar a los ochenta años de su escritura. Es uno de los *54 nuevos poemas del Diario de un poeta reciencasado*[4].

Se trata del poema número 46, titulado «Mar ideal». Carece de fecha, pero al decir uno de sus versos «Hoy, en la costa» nos permite situarlo concretamente en el día 19 de junio de 1916, cuando el vapor *Montevideo,* de la Compañía Trasatlántica Española, se aproximó a la costa hispana. Ese día, están recogidos en la primera edición nada menos que siete poemas, lo que demuestra el arrebato lírico del autor al regresar a su patria con su esposa para iniciar una nueva vida y una nueva escritura. Vamos a leer, ante todo, estos dieciocho versos de «Mar ideal»:

> ME fui a la borda
> oscura y fría de aquella luz con risas y palabras
> a llorar solo, con la luna
> en la frente, y las estrellas
> en mis lágrimas.
> Yo no sé qué tiempo
> pasó, ni qué hora era ya.
> De pronto
> volví los ojos, y tú estabas
> serio, callado, quieto, allí conmigo.
> Se entró en mi corazón el mar y mi oleada
> alta, sola e inmensa
> te dio las gracias torpemente con mi vida náufraga
> en su sombra de luces infinitas.
> No te vi ya.
> Hoy, en la costa
> con sol, te grito: ¡Gracias! con la fuerza
> de la aurora en el pecho.

[3] *Juan Ramón Jiménez, "Respuesta a una entrevista", en* La corriente infinita, *ed. de Francisco Garfias, Madrid, Aguilar, 1961, p. 250.*

[4] *Juan Ramón Jiménez, «54 nuevos poemas del Diario de un poeta reciencasado», ed. de Arturo del Villar,* Cuadernos Hispanoamericanos, *núms. 541-42, Madrid, julio-agosto 1995.*

¿A quién da las gracias Juan Ramón? Es un ser del género masculino, que estuvo a su lado «serio, callado, quieto». ¿Es Dios, es el Arte, es el Amor, es el marino del romance? ¿Y qué es lo que le agradece?

## Un encuentro feliz

Por el momento dejaremos esas cuestiones sin responder. Lo mismo que el romance del Conde Arnaldos, el poema juanramoniano aparece envuelto en una capa misteriosa, que le proporciona un gran encanto. Empieza por evocar un momento pasado, sin explicar cuándo, pero sucedido en el mar. Así que es factible suponer que fue un acontecimiento próximo.

Juan Ramón se había apartado una noche de los pasajeros, y se puso a llorar en la borda del barco. No explica los motivos del lloro. La primera estrofa del poema se limita a contar el hecho, sin dirigirse a nadie en particular. La segunda estrofa añade una referencia al tiempo, que se une a la espacial de la anterior. Tampoco determina nada con exactitud, puesto que no se dio cuenta del paso del tiempo.

En la tercera estrofa, habla directamente al personaje misterioso. Le dice cómo lo vio de repente a su lado y se produjo entonces un cambio sustancial en la situación anímica del poeta. Llega a afirmar que entró el mar en su corazón, y que esa oleada dio las gracias al personaje silencioso.

Podemos deducir ahora una primera explicación: los motivos del lloro se debían a una incertidumbre anímica, y al encontrar al personaje se sintió consolado. Por eso le dio las gracias «con mi vida náufraga /en su sombra de luces infinitas», dice en bella imagen poética. Su vida era náufraga porque carecía de rumbo o sentido, y por eso andaba en la sombra sin ver las luces infinitas del Universo. Confiesa que le dio las gracias «torpemente», ante lo inesperado del encuentro.

Añade Juan Ramón: «No te vi ya», de modo que el personaje desapareció de manera tan insólita como se había materializado. El dato referencial asegura que dejó de verlo, con lo cual incluso cabe pensar que no tenía una existencia real o carnal.

La última estrofa alude al presente, en ese 19 de junio tan próximo al solsticio del verano. En ese instante no es de noche, sino que luce el Sol, y el poeta no tiene «la luna /en la frente», como antes, sino «la aurora en el pecho». Y ese amanecer, que es semejante a un renacer espiritual, le proporciona una gran fuerza para gritar «¡Gracias!» al ser innominado que lo acompañó silenciosamente en la noche oscura de su alma en alta mar. Es de suponer que la acción de gracias esté motivada por esa compañía callada en un momento de angustia.




# Acción de gracias

Hemos recordado ya que Juan Ramón enlazaba el *Diario* con *Animal de fondo,* por ser dos poemarios de renovación estética originada por sus viajes oceánicos. Pero sabemos que *Animal de fondo* constituye la primera parte de su último gran libro, *Dios deseado y deseante,* que él no llegó a publicar y que aún espera un editor sensato y entendedor de sus palabras[5].

El lector descubre en este libro varios poemas en los que Juan Ramón da las gracias a su dios-conciencia universal encontrado en el mar. Por ejemplo, y según la numeración de Aguilar, en el 51, que empieza «Gracias, mi dios de todas las ventanas, / mi conciencia en belleza», porque en esos años finales de su vida se sabe rodeado de seres y cosas amables.

También el 52 comienza mostrando su agradecimiento: «Gracias, dios deseante, aurora grana, / dios, sol entre los árboles cobrizos de este hoy», porque ilumina su vida con luz resplandeciente. Y al final del número 57 es más explicativo aún: «Gracias, yo te las doy siempre. ¿A quién las doy? / A la belleza inmensa, se las doy, / que soy yo bien capaz de conseguir; / que tú has tocado, que eres tú». Así que Dios es la belleza inmensa, y Juan Ramón es capaz de conseguirla y de cantarla, por lo que siempre le da las gracias.

# Las gracias a Dios

Debemos citar otro escrito muy aclarador. Se trata de unas «Notas» dispuestas para la no realizada edición de *Dios deseado y deseante,* así como *Animal de fondo* llevaba otras para ayudar a los lectores a interpretar los poemas. En ellas expone Juan Ramón el desastre que fue su educación en un colegio de jesuitas, y el motivo de su agradecimiento a Dios. He aquí el inicio de las confidencias, lo único que ahora importa leer:

> UNA de las luchas diarias de mi vida, desde mi adolescencia, y sobre todo después de salir del colegio de los jesuitas, ha sido y sigue siendo pensar en Dios sin todo ese aparato y achaque que le han puesto los hombres durante tantos siglos sobre su inefabilidad. Yo querría que al decir yo «Gracias, Dios» (y yo suelo dar gracias al Dios posible más que pedirle sino cosas grandes y no de utilidad práctica) no me representara un ídolo, un ente idolátrico, [...][6].

Es una confesión muy clara: Juan Ramón prefería dar gracias al que llama Dios posible, no el de los jesuitas, en lugar de pedirle milagritos cotidianos. Explica la necesidad de olvidar la iconografía de los templos y de los libros católicos, para conseguir pensar en Dios, en ese Dios que en el Sinaí prohibió a sus creyentes la realización de imágenes.

[5] *Juan Ramón Jiménez,* Dios deseado y deseante, *ed. de Antonio Sánchez Barbudo, Madrid, Aguilar, 1964. El editor declara continuamente no comprender los poemas que intenta comentar.*

[6] *Lo reprodujo el jesuita Carlos del Saz-Orozco en su ensayo* Desarrollo del concepto de Dios en el pensamiento religioso de Juan Ramón Jiménez, *Madrid, Razón y Fe, 1966, p. 194.*

La oración se expresa mediante un monólogo con apariencia de diálogo. El creyente se dirige personalmente a Dios, aunque no espere una respuesta hablada. Cuenta Mateo en el sexto capítulo de su *Evangelio* que Cristo ordenó orar a solas, con la puerta del aposento cerrada, dirigiéndose al Padre que está en los cielos para pedirle solamente pan, perdón y fortaleza.

## La corrección aclaradora

Y para acabar de confirmar la hipótesis en lo posible, ya que no disponemos de una confidencia cierta del autor, recurrimos ahora al manuscrito original del poema. Observamos en él cinco tachaduras, de las cuales cuatro obedecen a sustituciones de palabras, y una a la eliminación de un verso heptasílabo. Es el verso que precisamente explica el contenido del poema.

A continuación de la estrofa en que declara haber perdido la noción del tiempo, cuenta que vio al ser misterioso «serio, callado, quieto, allí conmigo». El verso siguiente, tachado y no repuesto, decía: «¡Amigo, muchas gracias!» Quitó la palabra delatora, «Amigo», porque la acción de dar las gracias se narra a continuación y se explicita en el penúltimo verso.

Los escritos místicos suelen denominar Amigo a Dios. Hacia 1275 compuso Ramón Llull su *Llibre d'Amic e d'Amat*, a partir de la declaración del Cristo a sus discípulos, conforme la expone el *Evangelio* de Juan: «Ya no os llamaré siervos, porque el siervo no sabe lo que hace su señor; pero os he llamado amigos, porque todas las cosas que oí de mi Padre os las he dado a conocer» (15:15). Por lo que el cristiano es amigo del Cristo, así como Abraham es llamado el amigo de Dios en el tiempo precedente.

¿Quién es el amigo de Juan Ramón? ¿Y qué es lo que le agradece? Por cuanto llevamos dicho, parece que debe de ser Dios, sin que sea factible precisar más en cuanto a las consideraciones que hará en *Dios deseado y deseante* sobre su esencia.

Y lo que le agradece es, al parecer, su presencia allí junto a él, cuando se halla afligido y lloroso. No sabemos lo que sucedía en su alma para causar ese desasosiego, pero sí que la aparición silenciosa de Dios disipa su angustia. Como decía su admirado Juan de la Cruz en el *Cántico espiritual*, «con sola su figura». Y se iluminó la noche oscura en el mar real o ideal.

Parece, pues, lícito interpretar el poema juanramoniano como una oración o acción de gracias a Dios por acompañar al poeta en momentos de soledad o angustia. Se dirigió a él por sentir su esencia, en un diálogo sin




respuesta, como lo es toda oración. En esos momentos Juan Ramón seguía dominado por la terrorífica iconología con que el catolicismo abarrotó las iglesias durante muchos siglos, y estaba necesitando depurarla hasta encontrar la esencia divina.

«Mar ideal» manifiesta el agradecimiento de Juan Ramón Jiménez a Dios. Por eso el poema lleva ese título indicativo: había sentido la presencia de Dios «serio, callado, quieto» en medio del dolor y la soledad, en alta mar y en la noche trágica de su alma errática. Su presencia sensible le ayudó a superar la tremenda singladura espiritual, hasta el alba de oro íntima.

## El doble nacimiento

Para reforzar esta interpretación vamos a examinar otro poema de esta misma serie no incluida en la primera edición del *Diario.* Titulado «Washington» y fechado el 20 de mayo, es decir, un mes antes que el comentado, fue compuesto en prosa. Nos basta leer el comienzo, porque es donde está su fundamento:

> HE nacido dos veces, una de mi madre. Otra de mí mismo. ¡Qué lucha, qué oscuridad, qué escribir, hasta haber podido, ya nacido, nacer otra vez y de mí mismo! Ya soy yo mi matriz y mi sepulcro. [...]

El título no presenta una relación clara con el tema desarrollado en el poema. Quizá no pasa de ser una referencia al lugar donde hizo ese descubrimiento de su doble nacimiento carnal y espiritual. En el diario de Zenobia tampoco se encuentra ninguna alusión especial para ese día, dedicado a realizar visitas turísticas. Pero allí hizo el descubrimiento fundamental.

Juan Ramón declara haber nacido dos veces, una primera de su madre, según la carne, y otra de su escritura poética, según el espíritu. Este segundo nacimiento ha sido muy costoso, ya que ha necesitado escribir mucho hasta alcanzar su esencia y de ella nacer otra vez, en el mundo de la poesía, que es el del espíritu por excelencia.

Sabemos que Juan Ramón padeció desde 1900 una fobia a la muerte repentina que angustió su vida. Llegó a necesitar la compañía continua de un médico para sentirse cómodo. A partir de su encuentro con Zenobia, en 1913, empezaron a diluirse tales miedos, y en *Estío,* escrito en 1915, se atrevió ya a ensalzar la alegría de vivir.

Después, llegó a la convicción de que su Obra, escrita por eso la palabra con la inicial mayúscula de los nombres propios en castellano, fundamen-

taba su eternización entre los hombres en la Tierra. Comenzó a exponer esa tesis en el *Diario de un poeta reciencasado,* precisamente, y la amplificó en el libro siguiente, por eso titulado *Eternidades* (1918).

Así, el hombre llamado Juan Ramón Jiménez estaba destinado a morir por haber nacido de mujer según la carne, pero el poeta será eterno por haber logrado nacer espiritualmente por segunda vez de su Obra. La carne perece, y el espíritu se perpetúa.

## Las dudas de Nicodemo

Para un cristiano, la declaración sobre el doble nacimiento de Juan Ramón lleva a pensar en el *Evangelio* de otro Juan, el discípulo al que amaba el Cristo, que se recostó junto a él en la última cena, y que dio testimonio de sus hechos.

El nombre de Juan Ramón se debe a un profeta que nació por causas milagrosas, y a un santo que no llegó a nacer porque fue sacado del claustro materno, lo que motivó el apodo de Nonato. Una curiosa dualidad.

Al comienzo de su *Evangelio,* en el tercer capítulo, relata Juan una conversación entre el Cristo y Nicodemo, un fariseo, es decir, estricto observante de la ley mosaica, creyente en la resurrección de los muertos, en los ángeles y en los espíritus, como lo era también Pablo de Tarso. Conviene recordar esos datos, porque la palabra fariseo ha adquirido un matiz peyorativo que hace olvidar su verdadero sentido.

Nicodemo era un judío importante, miembro del sanedrín, que reconocía el carácter divino de la misión iniciada por Jesús de Nazaret. El diálogo entre los dos apasionaba a Unamuno, que lo glosó varias veces, como era usual en su escritura.

Lo que interesa destacar ahora es la afirmación, hecha con énfasis, del Cristo, respecto a que es forzoso nacer de nuevo o de arriba, porque el término griego *anôthen* puede traducirse de ambas maneras, si se quiere ver el reino de Dios.

Puesto que Nicodemo no sabe de qué modo puede un hombre nacer dos veces, el Cristo enfatiza otra vez sus palabras, para explicar que el segundo nacimiento se hará por agua y espíritu. No añade más aclaraciones, por cuanto Juan había relatado ya en el primer capítulo que el otro Juan, el precursor, bautizaba con agua, y profetizó en nombre de Dios que el Cristo bautizaría con espíritu. El evangelista evita la repetición de unos conceptos ya sabidos por el lector.

Juan Ramón Jiménez puso en práctica, mil novecientos años después, la recomendación del Cristo, y se esforzó por nacer de nuevo o de arriba,


mediante el ejercicio espiritual de la poesía. Y llegó a esa perfección gracias al agua del mar, según manifestó a Luis Cernuda en una carta fechada en julio de 1943: «El oleaje, la comunicación de cielo y mar, la nube, les dio a mi sentimiento y a mi pensamiento libre mi verso desnudo»[7]. Así, el agua y el espíritu contribuyeron a su re-nacimiento.

## Una tesis krausista

Parece conveniente recordar aquí unas palabras que pronunció don Julián Sanz del Río, al inaugurar el curso académico de 1857 a 1858 en la universidad madrileña, llamada entonces Central. Dada la amistad de Juan Ramón con los discípulos y continuadores de las tesis de Sanz del Río, pudo influir en su formación ideológica y en su escritura. Esto es lo oportuno ahora:

> Que el hombre nace y crece en la casa paterna, para renacer en la sociedad; que es hijo natural de la familia, pero es hijo eterno de la Humanidad, de quien aquélla procede, [...].
>
> Este segundo nacimiento, con tan gratas señales anunciado, debe (así lo pensamos) llevar adelante hasta la entrada en una nueva vida el robusto embrión del hombre joven, dentro de una mayor familia, como la primera llevó al niño felizmente hasta la entrada en Historia y comercio libre social[8].

Aquí no se habla de un segundo nacimiento espiritual, sino social. No obstante, la sociedad es para los krausistas la Humanidad, con esa inicial mayúscula totalizadora: abarca la historia general del hombre tanto como su devenir. En consecuencia, se trata de un segundo nacimiento para mejorar las relaciones humanas y conseguir un mundo armonioso, si no perfecto: ideal.

Entre las doctrinas cristianas y sus derivaciones krausistas halló Juan Ramón el concepto del segundo nacimiento como la voluntad de superación de una persona. Y lo puso en práctica en el ejercicio continuado de su escritura poética. Mediante ella se justificaba y ponía en práctica su ideal, que era un ideal cristiano y krausista, y apto para todos. El ejercicio de la tesis aporta la carga espiritual característica de su Obra.

## El nombre de Dios

La lectura del poema número 46 de esta serie sumada ahora al *Diario de un poeta reciencasado,* nos incitaba a vislumbrar la aparición de Dios

[7] *Juan Ramón Jiménez, "A Luis Cernuda", recogida en* La corriente infinita, *ed. cit., p. 174.*
[8] *Julián Sanz del Río,* El idealismo absoluto, *Madrid, Biblioteca Económica Filosófica, 1883, pp. 115 y ss.*

entre sus versos. La añadidura del número 31 refuerza esa interpretación. Aunque no se relacionen directamente ambos escritos, su conexión espiritual es indudable.

Juan Ramón consiguió el nacer de nuevo o de arriba, por el trabajo gustoso de la poesía, en la que volcó su ansia de eternización. De esa manera, según el apóstol repitió de las palabras del Cristo, conseguía ver el reino de Dios, e incluso a Dios. No en forma idolátrica según las imágenes católicas, sino en su esencia, como espíritu.

De ser esto así, el encuentro de Juan Ramón Jiménez con el Dios deseado y deseante no se produjo en 1948, durante su viaje por mar a la República Argentina, sino en 1916, durante su primer viaje oceánico a los Estados Unidos para casarse con Zenobia. Y lo registró en esos poemas.

Pero Juan Ramón se entregó desde entonces a la depuración de su Obra. Necesitaba que fuese tan perfecta, es decir, sencilla y espontánea, que permaneciera en la atención de los seres humanos incluso después de su muerte. De ese modo él mismo se eternizaba sobre la Tierra.

Con su trabajo espiritual fue creando un mundo propio, a semejanza del Universo creado por Dios; una semejanza, naturalmente, muy limitada por su condición humana. Pero igual que Dios creó mediante la palabra, Juan Ramón lo hizo con su palabra poética. Día a día y libro a libro, acumulando esperanza.

En el momento en que ese mundo poético creado estuvo concluido, Juan Ramón entronizó en él a Dios, «el nombre conseguido de los nombres», según dice el segundo poema de *Animal de fondo*. El nombre que no escriben los judíos ortodoxos.

## El encuentro definitivo

Tal es el motivo de que hasta 1948 no ocupara Dios ese lugar preponderante en la poesía juanramoniana. Fue el tiempo necesario para consumar su génesis poético, según se detalla en el poema citado: «A todo yo le había puesto nombre / y tú has tomado el puesto / de toda esta nombradía».

Entre junio de 1916, cuando escribió «Mar ideal», y junio de 1948, transcurrieron 32 años de labor creadora continuada en verso y en prosa. Al inicio del año 33, que es la edad que se dice alcanzó el Cristo sobre la Tierra, a las nueve de la mañana del 8 de julio, Zenobia y Juan Ramón subieron al Chevrolet de su propiedad en Riverdale, para dirigirse a Nueva York, donde embarcarían rumbo a Buenos Aires.

Ha referido Juan Ramón que en ese preciso momento sintió la esencia y la presencia de Dios, y empezó a escribir lo que sería *Animal de fondo*[9]. El

[9] *Así lo contó Juan Ramón en Buenos Aires, antes de leer unos poemas de* Animal de fondo. *También se lo narró en una carta a Ángela Figuera el 17 de octubre de 1949. Cf. ambos textos en* Crítica paralela, *de J.R.J., ed. de Arturo del Villar, Madrid, Narcea, 1975, pp. 185 y ss.*



libro nació en tierra, lo mismo que el *Diario,* pero se concretó en el mar, en aquel instante más ideal que nunca, puesto que fue el mar del encuentro definitivo con el Dios deseado y deseante.

Refirió en aquel «Mar ideal» de 1916 que cuando descubrió a su lado al innominado personaje «Se entró en mi corazón el mar y mi oleada /.../ te dio las gracias torpemente», versos que tuvieron su correlato en 1948, en el poema «Para que yo te oiga», donde le aseguraba al mar: «y tú me entras en tu gran rumor, / la infinita rapsodia de tu amor / que yo sé que es de amor, pues que es tan bella». En ambas ocasiones sintió que el mar entraba en él, porque había visto a su dios-conciencia.

Y por eso Juan Ramón cantaba en el mar un cántico nuevo, que sólo dijo a la inmensa minoría que sigue yendo con él, lo mismo que aquel misterioso capitán de una galera.

**Arturo del Villar**






# Ley, justicia y paz en Juan Luis Vives

## I. Amigo de sus amigos

Los días y los trabajos del valenciano Juan Luis Vives se pueden evocar con dos palabras: *Sine querela,* sin querella , o lo que es igual, en la concordia. El mismo Vives escribió cómo había de interpretarse esta sentencia en su libro *Escolta del Alma,* dedicado a la princesa María Tudor, en el año 1524. Dice así: «Has de vivir de tal manera que no haya nadie que se queje de ti, o tú no te quejes de nadie, o de la fortuna, ni tú hagas injusticia a otro ni creas que se te ha hecho a ti. Esto es de Séneca en su tratado de la *Brevedad de la vida.* Hay que acostumbrarse a su propia condición y quejarse de ella lo menos posible y encariñarse con sus ventajas posibles. Ninguna situación hay tan amarga en la cual el alma bien templada no halle algún solaz. *Esta es mi empresa»*[1].

No se quejó de la fortuna que fue muchas veces caprichosa con él, por ejemplo cuando murió el que parecía que habría de ser su mecenas, el joven Guillermo de Croy, Arzobispo de Toledo, hecho que Erasmo relata a Budeo: «Es muy de lamentar que nuestro Vives haya perdido a un mecenas tal, como no es fácil que lo halle en lo sucesivo...»[2]; o cuando un fraile, que parece sacado de un libro de Erasmo, le robó mezquinamente una gran oportunidad para dedicarse con holgura económica a sus libros, y así se lo relata a Erasmo: «El duque de Alba ofrecíame una no desdeñable canonjía si yo hubiera podido conocer el ofrecimiento por los frailes. Quería él, con mucho interés, que yo me encargase de la enseñanza de los nietos que tiene en España, de su hijo primogénito», y sigue contando cómo el fraile no le entregó la misiva con el propósito, que consiguió, de ser él mismo tutor de los niños. La paga era grande: doscientos ducados de oro

[1] *Luis Vives:* Obras completas. *Traducción de Lorenzo Riber, M. Aguilar Editor. 1947. Tomo I. p. 1196.*
[2] Ibid. *p. 59.* Luis Vives Valenciano. Biografía de Lorenzo Riber.





anuales y Vives se queja: «Si esto lo padecemos de los *hermanos* ¿qué no será de los extraños? No contentos con atacar la erudición, ya apañan con nuestros dineros. Dios hará justicia...»[3]. En fin, que Vives anduvo corto de dinero y sólo de esto se quejó aunque mansamente. Las ganancias las allegó de su docencia en las universidades de Oxford y Lovaina, y de las pensiones que recibió de Enrique VIII y de Catalina de Aragón; pensiones que se le retiraron después de que el monarca inglés comenzase a repudiar a su mujer.

Las clases le aportaron amigos y buenos discípulos pero le restaron un precioso tiempo para sus escritos y le hicieron lamentarse en alguna ocasión de los problemas que crea el andar con críos.

Otro de los aspectos de su temperamento pacífico se muestra en la relación con sus amigos, que fueron los principales representantes del nuevo humanismo cristiano, entre los que destacaron Guillermo Budeo, Tomás Moro y Erasmo; de ellos se puede señalar que se cumplió el dicho de Vives contenido en *La Interpretación alegórica de las Bucólicas de Virgilio:* «Necesaria es la igualdad en la amistad»[4], porque todos fueron iguales en estudios, luchas e intereses. En su *Tratado del alma* nos cuenta qué alto valor da a la amistad: «Este amor existe cuando la cosa se ama por sí misma, porque es buena en sí, sin mira alguna interesada de nuestros propios provechos. Este es el amor verdadero y legítimo, como el de los amigos entre sí...»[5]. Las referencias a los amigos son numerosas en sus escritos, así como la correspondencia que mantuvieron. Vives fue un punto de unión que sirvió en ocasiones para resolver malentendidos. A todos les tocó vivir en tiempos problemáticos de cismas y transiciones.

Moro fue admirado de todos por sus virtudes y las de su familia, por su fidelidad a la amistad y por la rectitud de su vida que le llevó a la muerte. Vives escribe en *La pared y la mano ensangrentada* (obra hecha a petición de Moro para sus hijos): «Tomás Moro, que fue hecho y dotado por la Naturaleza para el culto santo y ardiente de la amistad..., al más entrañable y sincero de los afectos añade consejos, desvelos, ayudas, cuando los amigos lo han menester»[6] y en su *Formación de la mujer cristiana* pone como ejemplo a las tres hijas de Moro: Margarita (la que sería el mayor apoyo del santo en los últimos momentos), Isabel y Cecilia. Alaba su cultura clásica y la dedicación que prestan a las labores domésticas[7]. Y Moro habla así de Vives en una carta a Erasmo a propósito del libro que el humanista valenciano escribió sobre la corrupción de las artes, en donde criticaba a los dialécticos de la Universidad de París: «Así que me halago a mí mismo con la blanda creencia de que el influjo de una misma inspiración, venida del cielo por una secreta fuerza y misteriosa simpatía, estableció relación y concordia en nuestras almas»[8].

[3] Ibid. *Tomo II. p. 1695.*
[4] Ibid. *Tomo I. p. 932.*
[5] Ibid. *Tomo II. p. 1250.*
[6] Ibid. *Tomo I. p. 837.*
[7] Ibid. *ps. 986 y ss.*
[8] Ibid. *p 45.* Luis Vives Valenciano. Ensayo biográfico.

Budeo tuvo también gran amistad con Vives y Erasmo, y fue Vives quien en varias ocasiones hubo de mediar entre los otros dos amigos que, con espíritu menos generoso que el suyo, tuvieron varias desavenencias, y así lo hace en una carta a Erasmo: «Budeo a ti te tiene tan firmemente asido en su espíritu con las raíces del amor y del respeto, que no hay fuerza que de él te pueda desarraigar etc»[9].

Erasmo fue el que más sobresalió en su época de entre los amigos. Era mayor que Vives y también es quien presenta más sombras en su vida y en sus escritos. Era hijo ilegítimo y huérfano, y sus tutores le empujaron de niño a la vida eclesiástica, una vida que no era la suya y de la que sintió las ataduras hasta que consiguió la dispensa papal en el año 1517. Tuvo el respeto intelectual y la veneración de sus amigos que lo defendieron siempre, cuando arreciaron los ataques contra su doctrina por parte de la Inquisición. También gozó del apoyo de Carlos V.

Moro significó para Erasmo, hombre de pocos recursos sociales, una alegría en la vida. Llegó por primera vea a Inglaterra en el año 1499, invitado por un alumno inglés y en 1509 pasa quince meses en la casa de Moro en donde se maravilla de la educación de sus hijas como después lo hiciera Vives. Admira lo que él nunca tuvo: el cobijo de una familia, y alterna con la nobleza y con el rey Enrique VIII, íntimo amigo de Moro. Es en Inglaterra junto con John Colet y con Moro donde Erasmo capta la «iluminación» de injertar la perfección del hombre del Renacimiento en el cristianismo, ya que la escolástica, entonces, estaba seca y se debatía en disputas y censuras estériles mientras se deterioraba el ambiente de la cristiandad.[10]

Moro defiende a Erasmo por las críticas que se hacen a su libro *Elogio de la locura,* porque en él se atacan las costumbres del clero y dice que «la crítica que Erasmo hace es al abuso de las instituciones y no a las instituciones mismas. Si hubiera visto yo en mi querido Erasmo la intención que he descubierto en Tyndale (teólogo cismático), mi querido Erasmo ya no sería mi querido Erasmo»[11]. Vives también defiende a su maestro Erasmo en numerosas ocasiones y le da noticia de ello en su correspondencia, como cuando le avisa en el año 1527 de la sesión que ha habido en presencia del Inquisidor General para analizar su obra *Enquiridión.* Muchos frailes están en contra de él por verse criticados, pero no los mejores, y entre ellos se hace el elogio de Francisco de Vitoria, que lo defendió[12].

Pero los amigos de Erasmo también le corrigen cuando lo creen necesario. Lo hace Vives a propósito de el coloquio *Ictiofagia* dirigido a los niños porque le parece dañino para éstos. Le dice que, en su opinión, no debía haberlo compuesto porque su tema elevado y vidrioso puede perjudicar a los niños, y le pregunta cuáles son sus razones para haberlo hecho, para poder así comprender los motivos del amigo.

[9] Ibid. *Tomo II. p. 1686.* Cartas de Luis Vives a Erasmo 1. *Estas rencillas se repitieron en el tiempo y siempre fue Vives el mediador entre los amigos.*

[10] *Sobre el ambiente intelectual en Inglaterra antes del cisma y las relaciones de Erasmo con Moro ver:* Tomás Moro y la crisis del pensamiento Europeo *de André Prévost. ps. 122 y ss. Ediciones Palabra. Madrid. 1972.*

[11] Ibid. *Nota 9. p. 125.*

[12] Ibid. *Tomo II. p. 1708.* Carta de Vives a Erasmo 15.





Moro, por su lado, le dice que así como se defendió de los ataques que Lutero le hacía en *De servo arbitrio* con la obra *Hyperaspistes,* defienda también la causa de Dios contra los herejes: «No puedes rehusar a proseguir la causa de Dios después de haber realizado con éxito tu propia defensa»[13]. En otra ocasión, Vives le pide que medie en el conflicto de Enrique VIII y Erasmo le contesta con una negativa[14]. A la muerte de Moro comentó que se debía haber mantenido al margen de esas disputas cuando lo cierto es que Moro hizo todo lo posible por no verse comprometido con el asunto del divorcio de Enrique VIII.

También tuvo amistad Vives con el monarca inglés. Le llegó a escribir una carta en la que le pedía que recapacitase sobre su decisión de repudiar a Catalina y le recordaba que tendría que dar cuentas a Dios[15]. Le había tocado de cerca este episodio y le causó gran sufrimiento, no sólo por la muerte de Tomás Moro sino porque además se granjeó el rechazo de los reyes ingleses, cada uno por su lado tal como se lo cuenta a Juan Vergara: «Habrás oído hablar de esas diferencias entre el rey y la reina, pues es cosa sabida de todo el mundo. Yo tomé partido por la reina, pues me pareció apoyada en mejor causa, y la ayudé en cuanto pude con la palabra y con mi pluma. Esta posición mía disgustó al rey, que ordenó mi detención durante seis semanas, al cabo de las cuales me soltó con la condición de que no volviera a aparecer por palacio»[16]. Después Catalina le pidió que fuese su defensor pero rechazó la oferta argumentando que, ante una farsa de juicio, era mejor no tener defensa alguna para que el pueblo se diera cuenta del latrocinio que se estaba cometiendo. A la reina no le agradaron estas razones y le quitó la pensión que tenía asignada. Este hecho de negarse a defender a la reina deja una cierta sombra de cobardía en la vida de Vives ya que, como vimos, conocía la forma de actuar del rey para con los que le contravenían.

Estos son algunos episodios de la vida de Vives, que sobre todo la dedicó al estudio y a la lucha por la unidad de los pueblos cristianos frente al peligro turco y a favorecer la paz en todo lo que estuvo en su mano. Casó tarde; en un momento había pensado en hacerse clérigo para allegarse alguna dignidad eclesiástica que le permitiese llevar sus trabajos sin problemas económicos. Fue un cristiano fiel enamorado de la libertad, y él mismo sufrió los abusos que en ocasiones se cometieron en nombre de la ortodoxia como cuando su libro *El socorro de los pobres* fue atacado por un obispo: «¿Qué hacer con tanta tiranía? ¡Que quienes por su autoridad y función pública tienen tanto poder, condenan por luterana, con el peor de los sambenitos, toda doctrina que no comprendan o no les plazca!»[17]. «No cortes las lenguas pero guárdate de ellas. Dice San Agustín: Está bien que en las ciudades libres sean las lenguas libres», recoge Vives en la *escolta del alma* para defender la libertad de palabra[18].

[13] *Vázquez de Prada, A.* Sir Tomás Moro. *p. 200. Ediciones Rialp. 1989.*
[14] Ibid. *Nota 12. p. 1715. Carta a Erasmo nº 17.*
[15] Ibid. *Tomo II. p. 1671. Carta a Enrique VIII.*
[16] Ibid. *Tomo II. p. 1680.*
[17] Ibid. *Tomo II. p. 1781. Carta a Cranevelt.*
[18] Ibid. *Tomo I. p. 1200.*

# II. Defensor de la paz

La paz fue para Vives el más precioso de los bienes porque es el presupuesto para todos los demás como lo son la justicia, la solidaridad, la prosperidad, la riqueza, los estudios o la amistad. A este fin consagró muchas de sus obras y varios requerimientos a Papas y monarcas, en una época abundante en guerras entre los Estados cristianos, que no dudaron en ocasiones en aliarse al turco, quien suponía el mayor peligro contra la cristiandad. Después de la muerte del Papa León X de los Médicis, las esperanzas de Vives están puestas en su sucesor Adriano VI, persona austera, erudita, y con fama de santidad, que intentó una reforma de la Curia Romana. Este Papa no sentó muy bien a la Roma heredada de los Médicis. Vives, que le había conocido en Lovaina, le escribe una carta en la que expone con muchos argumentos la necesidad de conseguir la paz entre los reinos cristianos y la conveniencia de convocar un concilio de la cristiandad. También escribe a Carlos V la *Concordia y discordia del linaje humano* en el año 1529 pidiendo la celebración de un concilio[19] («Muy grande es preciso que sea la trascendencia de los mandatos y estatutos de la Iglesia reunida en el concilio. De no ser así, todo estaría flotante y navegaría a la deriva y provocaría un enorme confusionismo en las cosas de religión»[20]) pero le pone en guardia frente al fanatismo y a las acusaciones continuas de herejía. Habla del respeto de las opiniones «por lo que toca a los que se ven así oprimidos por los que hacen gala de profesar la fe y la caridad perfectas y tan cruelmente la experimentan en sí mismos, la rabia les empuja a tal exceso de desesperación que sueñan con una catástrofe y subversión total y siéntense ferozmente revolucionarios por sacudirse aquel yugo y tiranía, pensando que, cualquiera que fuera el cambio operado, peor no podría estar: Y por esto es que no maldicen el nombre del turco...»[21]. El concilio se celebraría pocos años después en Trento, y fue de inmensa importancia para la Iglesia porque significó la reforma católica, pero no con Adriano que sólo cumplió once meses de pontificado. Murió, como muchos en su época, con la sospecha de haber sido envenenado. La carta a este Papa hablaba del malestar y los disturbios de Europa: «Dos son las cosas que se te piden y que se esperan de Ti: el silencio de las armas entre los príncipes, el sosiego de toda sedición entre las personalidades privadas»: pedía Vives el fin de las guerras y de las querellas teológicas[22]. Y en la *Carta sobre la paz entre el César y Francisco I* le habla a Carlos V de la necesidad de educar al pueblo en el bien, pues la paz y las guerras son el resultado de las relaciones entre las personas. Si el pueblo es bueno se gobierna a sí mismo ya que las leyes están hechas para preve-

[19] Ibid. *Tomo II. p. 152.*
[20] Ibid. *p. 130.*
[21] Ibid. *p. 132.*
[22] Ibid. *Tomo. II. p.11.*

nirse de los malos. El justo se da a sí mismo su propia ley: «Empero, ni el gobernante puede consagrarse a este cuidado ni los súbditos pueden consagrarse a la virtud si no reina la paz. La guerra, como una tempestad, lo transforma y revuelve todo. La única razón oportuna de conservar la bondad del pueblo es la paz; todo lo que al hombre le hace mejor, sólo en la paz tiene su efectividad y su vigencia; todo lo que mejora y da realce al hombre, en la guerra languidece: letras, religión, leyes, justicia, negocios, quietud, honrada artesanía, comercio, y trabajo fecundo»[23]. La guerra supone la desaparición de las barreras jurídicas y morales de la libertad humana, ya que en el caos todo tiende a parecer permitido.

La primera razón de que no haya paz entre las soberanías es la soberbia de las naciones y de los monarcas. Ninguna nación, por esta causa, da el primer paso en pedirla, además, teniendo en cuenta el peligro que suponen los turcos para la cristiandad[24].

A Enrique VIII le escribe sobre la prisión de Francisco I por Carlos V, llamándole a la generosidad con los vencidos para poder conseguir la concordia: «¡Oh, que materia tan rica de hacer el bien —le dice al rey— y de cuanto merecimiento a los ojos de Dios y de cuanta gloria en la estimación de los hombres, si tú y Carlos enviaseis cuanto antes allá una embajada que con palabras vuestras consolase a los míseros franceses y les diese alivio y esperanza buena; que les dijese que no guerrearíais con la nación francesa por sacrificar vidas, sino que la contienda se limita a fijar las fronteras de la respectiva soberanía...»[25]; y habla del odio que engendra la guerra y de que no hay guerra tan feliz que no deba posponerse a cualquier paz desastrosa. También critica con frecuencia la ignorancia y brutalidad de la soldadesca que lucha por el dinero. En su obra *De la insolidaridad de Europa y de la guerra contra el turco*[26] se lamenta, en boca de varios personajes que dialogan, de la situación de los reinos cristianos; las desavenencias se producen entre vecinos y reinos, seglares y religiosos y entre las distintas órdenes, mientras el turco destruye Constantinopla. Describe las calamidades de los griegos bajo el turco y se asombra de los cristianos que parecen preferir al turco o a Lutero con tal de zafarse de las leyes y de los impuestos.

Y sigue hablando de que la guerra es la causa de todas la miserias de la condición humana como son la avaricia, la soberbia y la lascivia. «Dos son las fuentes del odio: la envidia y la ira. La envidia es degenerada, cobarde, villanesca; no se atreve a sacar su cabeza y, no descansando menos que la ira en hacer daño, no obstante tiene tan apocado concepto de sí misma, que huye a la vista de los hombres»[27].

Otra causa de las guerras se encuentra en los nacionalismos exagerados que fomentan el odio entre países, con la ilusión de creerse superiores los

[23] Ibid. *Tomo II. p. 32.*
[24] Ibid. *Tomo II. p. 22.* Carta al Obispo de Lincoln sobre los obstáculos para la concesión de la paz.
[25] Ibid. *Tomo II. p. 25.*
[26] Ibid. *Tomo II. ps. 39 y ss.*
[27] Ibid. *Tomo II. p. 125.*

demás súbditos de cada reino. «¿Es que hay alguno que no vea muy a las claras, que constituye una enorme aberración y salida de camino que precisamente aquello que más debía servir para el perdón y para la concordia sea lo más eficaz para la discordia y el odio, a saber: la sagrada idea de patria y el recuerdo de la piedad que le debemos?»[28]. Y de este modo puede decir sobre las guerras entre Francia y España, que ya duraban más de treinta años, que las victorias de España no le enaltecían[29]. Más valor tendrían la paz y la concordia entre monarcas. Y nos da esta fórmula para la paz entre los hombres y las naciones: «A nadie hallarás tan arisco y tan fiero y tan ajeno a toda humanidad que, llamado por el amor, no responda al amor, siendo así que las fieras monteses tan apartadas de nuestro instinto natural, tan recogidas en su ferocidad nativa, con todo se domestican y aman a aquellos con los cuales descubrieron algunos signos de benevolencia. Ni ninguna cosa acostumbra ser suficiente contra la discordia contra la Naturaleza»[30]. La paz no es tanto el resultado de la voluntad de los poderosos como de la perfección de las personas: «ganada y conquistada la paz y la quietud interna, ya no habrá disensión exterior, que tiene siempre su fuente y su origen en algún interno disturbio. En donde quiera reinará la paz, la paz pública y la paz privada»[31]. A los gobernantes les advierte que para conseguir la paz se necesita la aceptación de los súbditos. Por muy justo que sea el gobierno, si ésta no existe se estará ejerciendo la tiranía: «...Un imperio, sea el que fuere, no puede ser agradable a quien considere con cuanta crueldad, con cuantas matanzas, odios y maldiciones, con cuanto daño y quebranto, los mayores que pueden imaginarse contra sí mismos y contra los otros llegó a formarse. Y ello es de tal importancia, que cualquier poseedor se saborea y deleita con pensar con qué malas artes lo consiguió... Implacable y capital es el odio de aquel que es arrastrado a la obediencia por la coacción y el miedo. No fue desatinada la advertencia que a Alejandro hizo aquel escritor: *Guárdete el cielo de pensar que te son amigos aquellos a quienes sojuzgaste: entre el esclavo y el dueño no hay amistad posible*»[32]. El origen de las discordias está en las pasiones de cada hombre no sujetas a la razón.

## III. Ley

La clasificación que hace Vives del derecho señala primero la distinción entre ley divina y natural, y después, a los distintos fueros de la ley positiva: «los derechos y las leyes unos son naturales, otros divinos; algunos públicos y civiles y algunos otros militares»[33].

28 Ibid. *p. 128.*
29 Ibid. *p. 152.*
30 Ibid. *p. 164.*
31 Ibid. *p. 253.*
32 Ibid. *p. 190.*
33 Ibid. *Tomo I. p. 692.*





El concepto de ley eterna lo toma de San Agustín y lo recoge en su obra *El templo de las leyes.* No en vano el trabajo que más tiempo le llevó y que más esfuerzo le supuso fue el comentario a *La ciudad de Dios* hechos por sugerencia de Erasmo, quien cuando los vio concluidos, le preguntó a Vives si no habría hecho la obra pensando en su gloria debido a la calidad de la misma y éste le replica que una obra que no es original, sino de explicación de otra obra excelsa, nunca puede servir para vanagloriarse. Dice Vives que «es la Ley divina, rectora del universo mundo, la sabiduría del mandar y del prohibir, que no es otra que la mente de Dios, que, según razón obliga o veda»[34].

La ley humana debe estar en consonancia con la divina, porque si no es justa no es tal ley. Debe ser también conforme a la ley natural, que es el reflejo de la ley divina en la razón del hombre: «Todas las leyes han tenido su origen en las leyes de la naturaleza» recuerda en su *Prelección al libro de Las Leyes de Cicerón*[35]. Este derecho natural coincide con el de gentes, puesto que es válido para todos los hombres de cualquier país, «todo derecho y toda equidad se establece no más que entre hombres»[36] y por ello las leyes deben atender al fin del hombre y no a otra cosa. Aristóteles dijo que derecho natural es aquel con el que se sale del vientre de la madre y la naturaleza es invariable en todo hombre. La naturaleza está referida a la razón humana porque ésta «no obra igual en hombres y en bestias»[37]; se puede conocer también cuál es el derecho natural por la conciencia que llama «la vergüenza del pecado»[38]. Se atiende, respecto a la ley natural, no sólo al deber ser, sino que también es necesario un criterio de posibilidad, de orden práctico, que será la pauta para dictar la ley positiva: hay que ver si la ley natural es factible, aplicable, si se puede cumplir en las circunstancias concretas del tiempo y del lugar[39].

Las leyes positivas son una garantía para la libertad porque se contraponen a la voluntad del que manda. El gobierno de las leyes garantiza la seguridad jurídica[40], según la idea de Aristóteles de que está mejor gobernada una ciudad por la peor de las leyes que por el mejor político[41], porque éstas tienen una fuerza disuasoria debida a su coactividad. «Las leyes se introdujeron para que los hombres vivieran en quietud y con igualdad de derechos la incumbencia primordial de las leyes debe ser formar y asentar el ánimo, fuente y origen de todos los actos, y afanarse no precisamente por castigar a los malos, sino por conseguir que nadie quiera ser malo»[42]. Las leyes deben adaptarse también al caso concreto según la equidad, entendida al modo clásico según el cual el derecho estricto es la mayor injusticia.

En la adecuación de la justicia a la situación social, Vives prefiere las leyes suaves, pocas y claras ya que, muchas veces, se oscurecen por inte-

[34] Ibid. *Tomo I. p. 682.*
[35] Ibid. *p. 692.*
[36] Ibid. *p. 692.*
[37] Ibid. *p. 694.*
[38] Ibid. *p. 692.*
[39] Ibid. *p. 695.*
[40] *Esta idea esta recogida en la obre* De la insolidaridad de Europa en la guerra contra el turco. *p. 67. del Tomo II de las* Obras completas.
[41] Ibid. *p. 687.* Templo de las Leyes.
[42] Ibid, *p 514.* Las disciplinas.

rés cuando al que manda le conviene imponer su voluntad por encima de la norma jurídica[43]. En la *Escolta del alma* se habla de que «el gobierno blando es el que manda más. Pues tiene mayores fuerzas y obliga más reciamente. Supone y oculta una gran fortaleza el mandato suave»[44] porque la autoridad se impone antes que la fuerza aunque, cuando es necesario, la ley debe mostrarse con toda su dureza y esto de forma especial cuando la sociedad está corrompida en su mayoría. «Las leyes se deben mostrar más severas a medida que cunden y aumenta la insolencia y el libertinaje...»[45]. Por el contrario, al justo no le hace falta la ley; el hombre recto obra solamente según su conciencia.

«Los que son muchachos todavía y se impresionan de espejismos y no aquilatan el precio exacto de las cosas, ésos necesitan de la medida de la ley pública, porque no tienen ninguna suya propiamente. Mas aquellos que tienen a Dios y a su conciencia por medida y norma de todas sus cosas y ponen todo su afán en ajustarse a ellas, para éstos las leyes sobran y las desdeñan y se ríen de ellas, no de otra manera que los hombres formales de los pactos y condiciones que los mozuelos con toda gravedad y cuidado establecen en sus juegos»[46] y «... los buenos acatan las leyes no por miedo ni por ninguna suerte de coacción, sino por su instintiva moderación. Estos ciudadanos ejemplares se comportarían con la misma corrección, vivirían con la misma reserva, aun cuando tales leyes no estuvieren promulgadas»[47]. Siguiendo el célebre dicho de San Agustín en *Las confesiones* —«ama y haz lo que quieras»— Vives nos dice que «quien no ama ha menester muchos avisos, preceptos, dogmas, leyes, amenazas, terror, blanduras y halagos, porque se determine a hacer bien, y muchas puntadas ha menester esta ropa vieja; pero si llega el amor, que, a manera de fuego consuma y purifique todo lo nocivo y vicioso, el amor sustituirá con ventaja cualesquiera leyes que puedan excogitarse o dictarse»[48].

La ley positiva, además de ser justa, debe aplicarse también con justicia en cada caso, y es en este punto donde Vives encuentra más dificultades porque ve que las pasiones humanas mediatizan la santidad de las leyes. Éstas, «cuya hermana legítima es la justicia, son rectas y equitativas en todas sus partes; pero adolecen de suyo de mudez y de sordera congénitas: no tienen habla propia, no oyen, no ven. Pero a su servicio están unos hombres que con su habla las hacen hablar y con su vista ven y con sus oídos oyen. Acostumbramos a llamarlos jueces...», que deben tener todas las virtudes pero con frecuencia son temerosos y blandos con el poderoso y severos con el pobre[49]. Ésta es la condición humana que describe el polígrafo español. La justicia nunca se puede encontrar de forma perfecta porque ha de ser aplicada por hombres mediatizados por sus pasiones. El juez, nos dice, debe escuchar ante todo la norma de la naturaleza. No que-

[43] Ibid. *p. 505.*
[44] Ibid, *Tomo I. p. 1200.*
[45] Ibid. *Tomo I. p. 756.* Declamaciones silanas.
[46] Concordia y discordia del linaje humano. *Ibid. Tomo II. p. 270.*
[47] Declamaciones silanas. Ibid. *Tomo I. p. 756.*
[48] Concordia. Ibid. *Tomo II. p. 239.*
[49] Templo de las leyes. Ibid. *Tomo I. ps. 686 y ss.*




dan tampoco libres de crítica los abogados, a los que describe como dispuestos a tragarse haciendas, ni los filósofos porque «no hay ley que no haya sido corrompida por la sutileza y mala fe de los sabios»[50] (alusión, una vez más, a los prejuicios de los nuevos sofistas).

# IV. Justicia social

«El vínculo principal y la consistencia de todas las sociedades humanas son la justicia y la palabra»[51]. La justicia es necesaria para asegurar la paz, ya que sin ella los discriminados se rebelarían contra la tiranía, y la palabra sirve de vehículo de entendimiento en las relaciones sociales. Es la democracia la forma de gobierno en que la palabra es más importante porque con ella hay que lograr convencer a los ciudadanos de que el poder actúa con equidad. La forma más común de injusticia se debe a las desigualdades económicas: «es la riqueza frente a la pobreza la causa de casi todas las guerras civiles»[52]. En cuanto a las formas de gobierno, siguiendo a Aristóteles, admite que todas pueden ser justas, aunque debido a las pasiones humanas, prefiera la monarquía: «Es saludable todo gobierno en que el bien público se antepone al privado y que es pernicioso todo aquel que procede al revés, y que si no falta prudencia y asisten toda suerte de virtud y miramiento del provecho común, es preferible el mandato y administración de uno solo, al ejemplo del gobierno de la fábrica de este mundo, en el cual la universidad de sus elementos es gobernada por uno solo, pero el más justo, el más sabio, el mejor y que refiere todas las cosas creadas, no a su propio interés, sino a la salud de todos aquellos seres que gobierna»[53].

En otro lugar dice que «verdaderamente el pueblo es el gran maestro del error»[54], afirmación que parece excesiva, aunque hay que tener presente le época revolucionaria y convulsa que estaba viviendo Europa donde fueron posibles muchos desmanes por parte de las muchedumbres que se encontraron sin ningún freno a sus pretensiones. «No se sostiene una república cuyos miembros se fijan en su solo provecho»[55] pero tampoco hay que olvidar que ningún gobierno se mantiene en contra de la voluntad del pueblo: «La fuerza de los grandes reyes se asienta en los vasallos, su fuerza se derrumbaría en el punto mismo en que éstos le sustrajeran su apoyo»[56]. El gobierno, cualquiera que sea, debe buscar a funcionarios que sepan anteponer el bien común a sus intereses privados: «Aquel a quien se delega una magistratura, un mando o un principado, ese tal sepa que ya no ha de buscar sus particulares provechos, sino los del pueblo que preside. De esta manera, su gestión política será ejemplar; y si lo hiciere al

[50] Prelección al opúsculo A la rebusca del sabio. Ibid. *Tomo I. p. 864.*
[51] La disciplinas. *Tomo II. p. 453.*
[52] Del socorro de los pobres. Ibid. *Tomo I. p. 1390.*
[53] Oración Areopagítica Nicocles de Isócrates interpretada por Vives y dedicada al cardenal Wosley, Canciller de Inglaterra en 1523. Ibid, *Tomo I. p. 896.*
[54] Introducción a la sabiduría. Ibid. *p.1205.*
[55] Del socorro de los pobres. Ibid. *p. 1364.*
[56] Ibid.

revés será un tirano. En las puertas de las curias debiera ponerse a trazos bien legibles esta sentencia que es un aviso a los magistrados y consejeros: Entrando acá, deja a la puerta al hombre privado y asume el hombre público»[57].

Para que el gobierno sea justo hay que partir de una verdad: la igualdad entre los hombres en cuanto a su humanidad *(Homo homini par)*[58].

Una causa de la injusticia la ve Vives en la concentración de la población en grandes núcleos que separan a los hombres entre sí y agravan los problemas de la convivencia, «tan pronto como dejamos de morar en el campo y nos encerramos en el amurallado recinto de las ciudades, echamos fuera de ellas a la justicia e introdujimos una no menos maravillosa que miserable caterva de vicios y males. En aquella hora y punto nacieron la envidia, el dolo, el fraude»[59].

Como ya vimos, el origen de la guerra se encuentra con frecuencia en la injusta distribución de las riquezas, «nosotros, por nuestra malignidad, nos apropiamos lo que la Naturaleza con su liberalidad hizo común; lo que ella puso al alcance de todos nosotros lo separamos, lo escondemos, lo apartamos de los otros con vallas, con puertas, con cerraduras... Nuestra avaricia y nuestra malicia introducen carestía y hambre en la abundancia de la naturaleza»[60]. El remedio a esta desigualdad no está en la propiedad común, ya que ésta es imposible, a no ser que se organice en un grupo reducido, «la igualdad no podrá subsistir más de dos días enteros. Los unos, en la bebida, en el juego, en la mancebía, en sus comilonas y en su atuendo derrocharán lo que recibieron, e inmediatamente poseerán menos. Los otros, con su trabajo, con su industria se ingeniarán para tener más y rehusarán dar al que derrochó»[61]. La justicia distributiva exige que a cada uno se le pague el fruto de su trabajo, pero esto no significa que se deba desatender a los pobres, tanto si lo son por propia culpa como si no. La desigualdad y la pobreza tienen su origen en las pasiones humanas, «el añejo mal se apoderó de no pocos: de los unos, con el deseo de sobrepujar o, mejor, de oprimir a los otros, por disfrutar ellos, ociosos y temidos, de los trabajos ajenos»[62]. Pero también pueden ser causadas por la guerra, la enfermedad, los oficios que tienen pérdidas u otras calamidades[63]. Y resulta que medimos las dignidades por el dinero, «el pueblo da mucho crédito a los dichos de los ricos, porque piensa ser los más sabios aquellos que de cualquier manera incrementaron su hacienda y que la única y valedera sabiduría es la de adinerarse»[64]. Como siempre hay gentes que se encuentran en la penosa situación a consecuencia de las causas vistas, Vives se refiere a las propiedades como bienes de carácter social, con independencia de que su posesión se hubiera adquirido de forma legítima. Insiste en decir «que es ladrón y robador todo aquel que desperdicia el dinero en el

[57] Escolta. Ibid. *p. 1203.*

[58] Escolta. Ibid. *p. 1200.*

[59] Introducción a las «Geórgicas» de Virgilio. Ibid. *p. 549.*

[60] Del socorro de los pobres. Ibid. *p. 1379.*

[61] De la comunidad de los bienes. Ibid. *p. 1416. Este libro se escribió para avisar a los habitantes de la Alemania baja, del daño que iban a causar las revueltas de carácter comunista que se dieron en ese momento y que ponían como ejemplo la comunidad de bienes de los primeros cristianos. La experiencia degeneró en terror. Cada uno tomaba por la fuerza lo que le placía, incluso las mujeres: imperó la ley del más fuerte sin respeto alguno por la persona.*

[62] Del socorro de los pobres. *Ibid. p. 1358. Este libro se escribió con el propósito de solucionar los grandes problemas de pobreza y mendicidad que tenía la ciudad donde residía Vives, Brujas.*

[63] Ibid. *p. 1360.*

[64] Instrumento de la probabilidad. Ibid. *Tomo II p. 1000.*

juego, quien lo tiene inmovilizado en su casa en avaros arcones, quien lo derrama en fiestas y banquetes, o en vestidos de precio exagerado, o en aparadores llenos de plata y oro...Y en resumen, ladrón es todo aquel que no hace a los pobres partícipes de lo que les sobra...»[65]. Pero no es suficiente con la generosidad de los particulares; Vives expone también una serie de medidas prácticas y concretas que deben tomar los gobernantes de la ciudad, como son la reducción de los impuestos, la entrega de los campos comunales a los pobres para que los cultiven, la distribución pública del dinero sobrante. A los que no puedan trabajar se les debe acomodar en un hospital como es el caso de los enfermos y los locos. A sus hijos, para que adquieran educación y oficio, propone mandarlos a escuelas públicas a partir de los seis años. A todo el que pueda trabajar se le debe dar una ocupación. El dinero se puede conseguir reduciendo los gastos de pompa y con donaciones[66]. En fin: sería prolijo seguir enumerando detalles que sólo hemos traído como ejemplo, pero bastan para ver que Vives fue un precursor de un sistema de seguro social que solucionase las situaciones de necesidad producidas por alguna contingencia.

Para terminar, otra cita de Vives, tomada de su última obra, que se editó póstumamente: «Hablaré de las ciudades, es decir, de las agrupaciones humanas; si alguno repara en sus orígenes, en sus progresos y en sus resultados, se dará perfecta cuenta que no puede excogitarse sistema más indicado que nuestra ley (la cristiana) y los hombres formados en ella. No se reúnen los hombres por las necesidades de la vida, como advirtieron excelentemente los filósofos, sino porque el hombre es un ser animado, creado por Dios, aptísimo para la vida social. Esa aptitud declárala dos razones: la benevolencia y la palabra»[67].

[65] Del socorro de los pobres. Ibid. *Tomo I p. 1379.*
[66] *Ibid. ps. 1392 y ss.*
[67] De la verdad de la fe cristiana. Ibid. *Tomo II. p. 1659*

**Juan Antonio Delgado Cerviño**



# El silencio sagrado en la pintura

## Preludio

«El siglo XX es el siglo del lenguaje». La expresión, dogmática y excluyente, yerra tanto en lo que dice como en lo que calla. Sin embargo, se escuchó temprana en los medios intelectuales. Su forma exagerada aloja zonas de error evidentes: por un lado, siempre se ha reconocido al lenguaje como una realidad fundamental de la vida humana; por otro, no es el único atributo válido para caracterizar globalmente a nuestro siglo[1]. Pero bajo la desmesura de tal juicio, late una intuición que puede constituirse en una buena clave para comprender una parte de nuestro mundo cultural.

El lenguaje ha conquistado un protagonismo indiscutible. Este fenómeno puede verificarse en los más diversos campos del saber y de la acción, y ha contagiado las esferas más diversas de nuestra cultura. Podemos reflexionar, entonces, sobre el significado de tal protagonismo, aunque sea brevemente y con el único propósito de introducir el asunto que aquí nos interesa.

Una cuestión no se convierte en tema si antes no se ha experimentado como problema. Esto es lo que ha ocurrido con el lenguaje en el que, al margen de sus funciones reconocidas tradicionalmente, se han puesto de relieve otras[2]. Sobre todo, ha dejado de ser considerado un mero instrumento para constituirse en objeto central de la reflexión y de la actividad humanas. Con este giro se han revelado nuevas vertientes del fenómeno lingüístico y, en último término, ha quedado al descubierto la frágil aunque complicada trama del propio decir. Su naturaleza compleja da cuenta, entre otras, de su hermosa polifonía y su capacidad simbólica; pero su textura delicada hace que, en ocasiones, el decir se quiebre y la palabra

*[1] Con la misma parcialidad podríamos, por ejemplo, calificar al siglo XX como el siglo de la cibernética, del comienzo de la conquista espacial o de la ingeniería genética.*

*[2] Todas aquellas que tienen que ver con la dimensión pragmática del lenguaje, así como las funciones estudiadas por la psicología y la sociología (interacción social, construcción de la identidad, análisis de los discursos), o por una especificación de la última como es la etnometodología.*

enmudezca. En uno y otro caso, lo que se pone en peligro es la propia significación. El riesgo en el primero es que el exceso nos implante en oasis metafísicos pero huecos. En el segundo, que el defecto alcance al sinsentido y quedemos desterrados al frío desierto del nihilismo. En ambos casos, jugamos con fuego. Aquel fuego prometeico que ha permitido a los hombres forjar el lenguaje y templar las palabras con el silencio. Silencio sagrado y siniestro.

## El silencio

Tampoco el silencio es exclusivo de nuestro siglo, ni por supuesto, de nuestra ruidosa cultura occidental. Silencio y vacío. Silencio hindú en el que se contempla el Todo, Brahmán, después de que la conciencia ha logrado vaciarse, Nirvana. Triple silencio del cuerpo, la voz y el pensamiento, al modo como lo exige la espiritualidad budista. Pérdida de la razón y de la identidad, rapto de la conciencia, necesarios en la mística cristiana para alcanzar la Nada y, traspasando la propia experiencia, penetrar en un Más Allá distinto del vacío absoluto. Silencio de Dios, en fin, cuando verificamos, como la teología apofática, la imposibilidad de hablar afirmativamente sobre él, o cuando creemos que Dios, ausencia de ser y límite de todo concepto, no es sino el silencio óntico y sagrado[3].

Ocurre, sin embargo, que ese silencio deviene resonancia en la conciencia, como cadencia y carencia[4], toda vez que lo sagrado se experimenta como lo que está ahí bajo la forma de ausencia, como presencia numinosa y como misterio. Su condición secreta e inquietante asegura su poder de atracción para una conciencia sorprendida que, ante esa realidad oculta pero palpitante, siente fascinación y temor[5]. Sentimiento ambiguo hecho siempre de lo que se da y de lo que falta, conciencia obstinada y perpetuamente insatisfecha, al pretender una experiencia espacio-temporal de algo que es ajeno al espacio y al tiempo, cuando no una representación figurada o discursiva de lo ignoto. Porque lo sagrado se oculta a todo lenguaje y el silencio es la forma bajo la cual lo sagrado convoca a lo eterno y lo efímero, el todo y la nada, la plenitud y la soledad. Para ello, la conciencia deberá velar las cosas y abandonar las palabras, y asistir al gran vacío o al silencio pletórico de la consagración. Silencio que se abre cuando acontece la muerte y que se desploma en el instante en que la víctima ha sido violentamente sacrificada[6]. Silencio sagrado cuando es roto por la palabra poética; silencio siniestro si asfixia todo intento de renovación.

[3] *Esta es una de las ideas que Raimundo Panikkar desarrolla en su libro* El silencio de dios, *Guadarrama, Madrid 1970.*

[4] *Así se expresa Félix Duque en su artículo «Cadencia de lo sagrado»,* Revista de Occidente, *marzo 1993, nº 142; pp. 91-105.*

[5] *Nos servimos aquí de la definición clásica que Rudolf Otto ofreció sobre la experiencia de lo sagrado en su conocida obra* Lo santo, *Alianza Editorial, Madrid 1980.*

[6] *Seguimos aquí la teoría sobre lo sagrado de Georges Bataille, tal y como la expone en* El erotismo, *Tusquets, Barcelona 1992, y en su* Teoría de la religión, *Taurus, Madrid 1991.*



Y es que los hombres del siglo XX hemos aprendido a sospechar del propio decir y sabemos, como nuestro *Ulysses*, que todo discurso puede transfigurarse en una trampa de sí mismo. Y con él, nosotros, acompañados de Molloy o Hamm, quedaremos condenados al hablar incontinente y sin sentido, ya que la peor emboscada es el silencio hecho del ruido sordo e insistente de aquella última cinta del viejo Krapp, una vez que dejaron de sonar sus palabras irreconocibles. Pero puede ser también que las palabras no sean un engaño y que el silencio sea precisamente la condición de todo poetizar (Mallarmé) y la poesía (Rilke) se convierta en el encantamiento órfico capaz de decir lo inexpresable. El silencio del corazón (Zambrano) es extraño a las palabras y la mirada atraviesa fugazmente las cosas hasta descansar, tranquila, en la Nada del sentido y de la razón.

La lingüística y la filosofía han insistido en el significado y valor del sinsentido, han descendido hasta los estratos más profundos del lenguaje y en una fascinante pero arriesgada arqueología, equipadas con instrumentos sutilísimos, han analizado la textura de las palabras, las entrañas de las proposiciones y el esqueleto de los discursos. En algunas ocasiones se encontraron con su ausencia, o con mejor suerte, descubrieron su críptica e inestable levedad. En otras, desvelaron estructuras bien enraizadas y rendimientos complicados pero precisos. Bajo el propio lenguaje, en el reverso de las frases o al filo de los discursos, hallaron ciertas palabras extrañas y escurridizas que llamaron «deslizantes»[7]: «nada», «silencio», «vacío». Expresaban significados equívocos y producían efectos desconcertantes. Algunos las consideraron vanas, otros enfermas; sin embargo hubo quienes quedaron atraídos por su extrañeza y aceptaron finalmente que hay vacíos llenos de plenitud, silencios cargados de elocuencia y que la nada es expresión del ser o, quizá, constituya la condición libre de la conciencia.

Música y poesía. Orfeo vuelve una y otra vez a la cueva de los vientos, pozo inagotable de todos los sonidos del mundo. Caverna oscura donde resuena la música de las esferas celestes y se tensa el sonido vibrante de la lira pitagórica. Silencio primordial capaz de sostener cada nota en el aire, soportar su peso y afinar su forma. Fondo incierto sobre el que un hilo de ruido es quebrantado rítmicamente, logra una figura armónica y discurre bajo una insólita melodía[8]. La música habita solitaria la gruta del tiempo. Las palabras acaecen en el exterior, fulgurantes y distintas, hasta hacer de la tierra la morada del hombre[9]. Arrastran, desde su origen, una sombra de silencio al que habrán de retornar para renovarse. Silencio purificador, único lugar donde puede brotar la palabra genuina. Las palabras son el mundo pero el silencio es la auténtica morada del poeta.

[7] *Esta cuestión la analiza el propio Bataille en su escrito* La experiencia interior, *Taurus, Madrid, 1981.*

[8] *Precisamente el ritmo, la armonía y la melodía son los tres elementos de la música sobre los que Strawinsky, Debussy y Schönberg han llevado a cabo en nuestro siglo un proceso de emancipación.*

[9] *Incorporamos aquí una idea conocida de Heidegger desarrollada en su obra* Hölderlin o la esencia de la poesía, *Anthropos, Barcelona 1989.*

# El movimiento y la música

El movimiento es un fenómeno que nos informa de la correlación existente entre el tiempo y el espacio. Al margen de su complicación estrictamente física, la experiencia que tenemos del mundo nos invita a considerar el movimiento como el cruce de esas dos condiciones fundamentales de la realidad. El hecho es que las cosas se mueven y nada hay quieto en el mundo, certeza que coloca a los seres en el puro devenir y deja al hombre traspasado de una espesa incertidumbre. Quizás por eso, existen la magia y la religión, la filosofía y la ciencia, el trabajo y el arte, distintas formas todas de responder a esa permanente inquietud que el movimiento introduce en nosotros.

Podemos, en todo caso, aliarnos con él y, aceptando la propuesta nietzscheana, sumergirnos en los encantos de la danza y música dionisíacas. Nietzsche, y antes los románticos, quedaron seducidos por al energía y la pureza de la música. Novalis consideró a la pintura y las artes plásticas como música objetivada, y por la Europa romántica se extendió la idea de que la arquitectura era «música congelada». Todo arte aspiraba a la condición de la música y muchos artistas románticos —Runge, Cole, Friedrich— ensayaron la correspondencia entre aquella y la pintura, desbrozando el camino señalado por Schiller y que llegaría a Wagner y la obra de arte total, donde todas las potencialidades expresivas de cada arte deberían quedar final y apoteósicamente fundidas. La música representaba una nueva espiritualidad que apelaba a los sentidos y, expresando emociones en vez de conceptos, discurría a través de la experiencia interna desvelando, por un lado, la agitada pero auténtica vida interior del artista y, por otro, la esencia y movimiento del Mundo o del Espíritu. La subjetividad y la objetividad quedaban fijadas como los dos componentes del gran paradigma, bien fuera para celebrar —sin duda prematuramente— su total y definitiva reconciliación (Hegel), bien para tomar desesperadamente conciencia de la profundidad de la brecha que se dejaba, también, definitivamente abierta. Sólo los héroes o un profeta vesánico se atreverían a hacer de ese abismo un mundo nuevo, presidido por Dionisos y poblado por hombres que, desengañados ya de la ilusión apolínea, se dejaran arrastrar gozosamente por una música que, a la vez que imprimía fuerza, destrozaba trágicamente la identidad. La música expresaba justamente el movimiento incesante de esa voluntad que constituye originariamente al sujeto. Éste siempre ocupa un lugar distinto al que nos conducen tardíamente las palabras. Sobre éstas y las cosas sólo encontramos las huellas de una conciencia fosilizada, pobre rastro para intentar prender a un sujeto fundado en el deseo que, condenado a dejar de ser tal, intenta desdoblarse y reconocerse en objetos que nunca son él.




# El espacio y la pintura

Hemos visto que el silencio es condición de la palabra, fuente del sonido y función de la música. Pero el silencio puede considerarse también como una función del espacio y, a la postre, de la forma y el color. Tal suposición nos conduce al campo de las artes plásticas, en concreto a la pintura[10], lugar donde pretenden confluir todas estas reflexiones y en el que podrá madurar finalmente este trabajo.

Se trata de ver, ahora en la pintura, la expresión del silencio y, en concreto, de examinar cuál es su equivalente pictórico. Partimos de una analogía, siquiera metafórica, entre el tiempo y la música, por un lado, y el espacio y la pintura por otro, bajo la convicción de que tal paralelismo constituye un punto de partida, al menos legítimo, para un análisis que nunca dejará de ser tentativo.

Lo que, en todo caso, nos permite establecer una relación entre el tiempo y la música con el espacio y la pintura es, precisamente, el fenómeno del movimiento. Tanto en la música como en la pintura éste constituye una dimensión esencial, por lo que puede servirnos como experiencia que enlace y contraste una y otra. Si, como comentamos anteriormente, el movimiento es una condición fundamental de la propia conciencia, su relevancia está garantizada, siempre que no abusemos del recurso a la experiencia personal y de la plasticidad infinita del lenguaje.

Para nuestro enfoque, esta relevancia estriba en la estrecha relación entre la experiencia del movimiento y la expresión pictórica del silencio. En ella el silencio consiste en una determinada forma de tratar el espacio y los objetos, tal y como nos muestran algunos momentos de la historia de la pintura. En todos los casos, parece que el silencio tiene que ver con la quietud, connotación resultante de un trabajo artístico que, al operar con destreza sobre el movimiento y el espacio, consigue exorcizar al tiempo. Bien es cierto que la pintura, y las artes plásticas en general, están, por su condición, menos sujetas al tiempo que la música o la poesía. La frontalidad en la composición del arte paleocristiano, las escenas «congeladas» pintadas por Jan Vermeer, algunos paisajes románticos, el género denominado «naturalezas muertas», o muchas de las obras que han resultado del vasto y heterogéneo proceso de abstracción de nuestro siglo, son sólo algunas muestras de la posibilidad de expresar el silencio en la pintura[11].

El espacio pictórico tiene la propiedad —según ha señalado Simón Merchán Fiz— de la «multiplicidad de estructuras espaciales», por lo que el espacio no puede ser considerado sólo el medio donde se representan los objetos, sino que puede presentarse él mismo como tal. En él se revelan

[10] *La limitación de este escrito al campo de la pintura es estrictamente metodológica y no considera otras manifestaciones artísticas como, por ejemplo, la escultura, con lo que perdemos la ocasión de reflexionar sobre la obra de Chillida, oportunísima para el tema que estamos tratando.*

[11] *Estos ejemplos son analizados en un interesante artículo de B. Fibicher, «The art of silence: poetry and painting»,* Media Development *(4/1982), vol. XXIX; p. 13-17.*

las condiciones de la percepción y las propiedades espaciales del cosmos; admite muy diversas formas de organización, se apropia significaciones de la experiencia humana y se hace cargo de la articulación de nuevos significados. El espacio pictórico no es tanto el lugar donde acontece la figuración de los objetos del mundo, como el espacio donde se proyecta y transfigura el sujeto; no es el lugar donde se copian las cosas, sino materia para la producción del objeto estético; no es lugar de representación de la experiencia, sino la propia organización de una dimensión de ella. Resulta lógico entonces que, por ser una de las formas de la experiencia humana, cambie a la vez que ésta, y participe de sus condiciones fundamentales, tal y como quedan determinadas en distintos momentos del desarrollo histórico. Esta vinculación entre el espacio pictórico y la experiencia histórica explica la variedad de concepciones sobre el primero y, justamente por ello, se ha constituido en un criterio interpretativo para comprender diacrónica y sincrónicamente el fenómeno artístico.

De esta manera, el cuadro puede ser el espacio icónico donde se revela lo sagrado, la ventana por la que asomarnos a un mundo organizado según las leyes de la perspectiva sobre un espacio infinito —que tanto angustiaba a Pascal—, o el escenario que acoge al juego barroco entre lo sensible y lo trascendente; la panorámica que corresponde a la mirada distante y burguesa del ciudadano ilustrado, o el abismo misterioso y profundo para la atormentada conciencia romántica; retícula de estructuras o de signos, ámbito efímero de experimentación o superfice inexpresiva; espacio recreativo para la percepción, materialidad primera desde la que inventar nuevos mitos, o soporte neutro para el ensamblaje o la repetición. Lo que en todos los casos se pone en cuestión es la función representativa, de acuerdo con una determinada visión del hombre y del mundo.

## Silencio y arte

Según lo dicho, una determinada aunque enigmática manifestación del movimiento, la quietud, aparece como condición expresiva del silencio en el campo de la pintura. Esta quietud, que no es pura inmovilidad, es resultado de un cierto tratamiento del espacio y de los objetos que, por supuesto, no son necesariamente cosas. El rendimiento de aquéllos se consigue con la intervención de los elementos propios de la producción pictórica: superficie, materia, color, textura, luz, composición, forma, trazo, etc., condiciones estructurales de toda plástica expresiva. Desde este punto de vista, el silencio es algo que está en lo pintado como elemento



Eduard Munch: *La danza de la Muerte* (1915).

interno de significación. Pero ese silencio trasciende la obra misma y puede llegar a confundirse con «otros» silencios que, bajo distintas formas, están presentes en el fenómeno artístico. Así, podemos hablar del silencio solemne y casi sagrado hecho con la voz baja en los museos, o del silencio del espectador desconcertado ante la obra de arte —patente en la pintura contemporánea—; silencio en el que acontece toda visión, dado que ante un objeto que ha sido creado para ser visto, no podemos al mismo tiempo observarlo y hablar sobre él. Silencio que precede también, no al comentario del espectador, sino al momento de creación del propio artista en el instante en que se enfrenta al angustioso, pero fascinante, silencio del lienzo en blanco. Silencio de lo que, ante el objeto estético, experimentamos pero no vemos o no puede ser dicho. Silencio intenso del proceso creativo que sólo se escucha al ser levemente quebrado por el roce del pincel, o por la respiración contenida, ya que «en realidad, se trata de terminar con este silencio y soledad, de respirar y estirar los brazos nuevamente», según escribía Mark Rothko en el invierno de 1947-48[12].

El silencio en el arte es, por tanto, una realidad que se presenta con muy distintos rostros, cada uno de los cuales abre una perspectiva diferente desde la que poder encarar el acontecer artístico. Nos interesa aquí únicamente aquella que nos permite comprender la experiencia del silencio tal y como acontece en la obra misma, dejando al margen otras dimensiones que nos acercarían a enfoques más psicológicos o sociológicos.

Dijimos que el silencio aparece como quietud y ofrecimos algunos ejemplos que ahora podemos considerar. Las escenas «congeladas» que Vermeer pintara en el siglo XVII, recogen instantes de personajes anónimos que aparecen como meros fenómenos visuales en los que la acción ha sido paralizada debido a la presencia escondida de líneas verticales y horizontales dispuestas de tal forma que, con la colaboración del azul, producen una fuerte sensación de tranquilidad y equilibrio. Las «naturalezas muertas», como género clásico, también expresan esa quietud y silencio. En ellas, el artista muestra un poder absoluto sobre los objetos representados porque, ignorada la imaginación, se atiene a lo puramente visible. Los objetos han sido fijados y, convertidos en seres inertes, nada significan; estan ahí sólo para ser vistos y mantener un diálogo mudo entre sí y con el espectador. Del mismo modo, muchas de las obras de José Gutiérrez Solana, sobre todo las escenas de burdel, crean un espacio de inmovilidad y silencio hecho con los ruidos del cepillado del pelo, la rutina de desabrocharse el corsé o la espera interminable del cliente. En este caso, el silencio es resultado de movimientos leves y mecánicos, incapaces de introducir algún cambio en la pesada inercia de la vida cotidiana. Silencio que sólo se percibe cuando se rompe por un ruido doméstico que, en vez de

[12] Posibilities, *nº 1, invierno 1947-48, p. 84; tomado de* Mark Rothko, *catálogo editado por la Fundación Juan March con motivo de la exposición que organizó sobre el pintor en Madrid, septiembre de 1987.*




anunciar el comienzo de algo nuevo, confirma que todo sigue igual. Silencio reconcentrado que acaba por atrofiar grotescamente a los seres de un mundo donde se han «cerrado las ventanas»[13].

En el mismo sentido, en la pintura del siglo XX encontramos un buen número de obras que expresan el silencio que estamos analizando. Silencio metafísico que se condensa en las plazas deshabitadas y las calles sombrías de algunas obras de De Chirico; silencio concentrado en las habitaciones de hotel pintadas por Edward Hopper, como única compañía de unos personajes anónimos que esperan inútilmente a la memoria y meditan, ensimismados, sobre fragmentos de unas vidas de olvido y desolación; silencio de los espacios desamparados y desérticos del sueño surrealista, angustiosamente interrumpidos por la espesa y larga sombra de un objeto diminuto o por la escuálida figura de un árbol famélico; silencio óptico y mecánico como efecto de una provocación visual que despierta una estructura de repetición o por una variación cromática seriada ante un *responsive eye*[14].

Lo que interesa aquí señalar es que en los ejemplos citados, el silencio no trasciende la propia realidad que la misma obra ha creado. Se trata de un silencio prosaico (Vermeer) que no va más allá de los objetos y, posado en lo puramente cotidiano, no tiene ninguna vocación simbólica. En esa misma rutina germina el silencio de Solana que, aunque contribuye en la conformación de un mundo y unos seres grotescos, no presenta, sin embargo, la dimensión ciertamente siniestra que el silencio puede alcanzar, al modo como late, por ejemplo, en algunas obras de De Chirico. Silencio, en todo caso, tan apegado a realidades particulares (Hopper) que carece de la potencia necesaria para poder insinuar la experiencia de una realidad distinta de la que está ahí. Silencio inmanente en todos los casos. Demasiado sujeto a la experiencia profana del mundo por lo que, incapaz de toda transgresión, no deviene silencio sagrado. Pero tampoco silencio siniestro ya que, demasiado atento a las cosas, no consigue apresar y retorcer las entrañas del tiempo.

## Silencio sagrado, silencio siniestro

Acabamos de aceptar la posibilidad de la expresión plástica de ese silencio que consideramos profano porque, aunque él mismo no se presenta como un puro objeto que pueda ser representado, sin embargo no es capaz de provocar una experiencia que nos abra a dimensiones distintas de la realidad inmediata, ni produce significados que construyan simbólicamente otra.

[13] *La expresión es utilizada por Eugenio d'Ors en* Mi salón de Otoño.

[14] *Esta expresión dio título a la exposición sobre arte óptico celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1965.*

No obstante, vimos al comienzo de este trabajo cómo en la poesía y en la literatura en general, el silencio adquiere un valor sagrado cuando al significar lo inexpresable, se muestra como la única vía de renovación del mundo; o un carácter siniestro cuando, al contrario, anuncia la imposibilidad de verdadera creación y la aceptación de un mundo sin metáforas.

Sabemos, por otra parte, que el silencio es una de las expresiones más profundas de la experiencia religiosa y que el vacío es el reverso de la plenitud. Así ocurre en la pintura china[15] —sobre todo en la tradición más vinculada al taoísmo— donde el vacío constituye tanto una noción filosófica y religiosa como un mecanismo que regula la práctica artística, ya que es un elemento dinámico ligado a los alientos vitales y «lugar» donde se operan las trasformaciones del universo. En tanto espacio no pintado, es expresión del mundo invisible y dèl misterio, pero en la medida en que el vacío originario se manifiesta, es representado como valle, porque es hueco, y como agua, que se hace nube, espacio libre donde se produce el movimiento circular entre el agua y la montaña, y se palpan las pulsaciones del mundo. Vacío necesario para poder interrumpir la pincelada, aunque no el aliento, poner en práctica el arte de no mostrarlo todo *(yin-xian)* y cumplir, a la vez, con la regla tradicional de «en un cuadro, un tercio de lleno, dos tercios de vacío». Sólo así, cuando el cuadro esté concluido y afirmado como microcosmos, se habrán completado los cuatro niveles que señala la teoría de la pintura (pincel-tinta, yin-yang, montaña-agua, hombre-cielo) y se podrá acceder a la quinta dimensión donde todas las cosas vuelven al vacío originario y supremo *(dao)*, en el que uno de los dos movimientos del mundo, vacío-plenitud, cerrará el círculo. Entonces, en la calidad de alma *(yijing)* podrá escucharse la resonancia divina *(shenyong)*.

Resonancia de una experiencia sagrada del mundo que puede no necesitar de la iconografía cristiana para ser expresada plásticamente, tal y como lo ha estudiado Rosenblum[16]. Según él, es posible detectar una corriente en la pintura moderna, complementaria a la de París, que se inicia con Caspar Friedrich y John Turner y otros románticos del norte y, discurriendo por toda suerte de expresionismos (Munch, Van Gogh, el grupo El Puente), por Kandinsky, Klee, Ernst y otros, alcanza al expresionismo abstracto americano y deja trazado el rastro de esa nueva espiritualidad. *Monje mirando al mar* de Friedrich y los «cuadros de nada» de Turner, representan una forma de expresar la relación enigmática del hombre con una Naturaleza que se muestra violenta y misteriosa, caracteres que, como en la experiencia de lo sagrado, provocan en el hombre un sentimiento ambivalente de rechazo y fascinación. El hombre romántico, escindido respecto de sí mismo, su época y la propia naturaleza, es arrastrado

[15] *Estos conceptos son magníficamente analizados por François Cheng en su libro* Vacío y plenitud, *Ediciones Siruela, Madrid 1993.*

[16] *Nos referimos a su obra* La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico, *Alianza Forma, Madrid 1993.*

hasta el borde del abismo[17] desde donde podrá contemplar la profundidad del mundo. El rumor del mar, el murmullo del viento y los gritos intermitentes de las gaviotas, cercan el silencio sacral de la figura lejana de un monje anónimo, vuelto de espaldas, que concentra e irradia un fortísimo sentimiento de soledad y misterio. De manera semejante, en algunas pinturas de Turner asistimos a la desaparición fantasmagórica de los seres y los objetos, velados por una bruma cegadora que parece tantear la forma de la nada y logra condensar mágicamente el tiempo. Vacíos y silencios que se extienden por los lienzos de otros pintores de esa tradición, pero que se hacen patentes en la obra de Mark Rothko. Aquí los objetos ya han sido retirados —él decía que sus cuadros eran objetos— y las superficies de color, inmensas y flotantes, emiten un resplandor que trasciende la pura materia y nos coloca al margen de cualquier acción o cualquier gesto que pudieran poner en peligro la intimidad de la experiencia. Ésta sólo se realiza en el interior del cuadro, cuando uno penetra en su luz y deja de tener conciencia de que está frente a él. La singularidad e inmanencia en la que están atrapados los objetos de nuestro mundo, ha sido destruida y el lienzo ya no representa nada —por eso precisamente puede considerarse un objeto que, en realidad, funciona como campo de experiencia interna. En él, el espíritu queda cogido, consigue ocupar la totalidad del mundo, «detener el eterno movimiento, y así poder establecer un contacto personal con la eternidad estática»[18]. Por esto, los grandes lienzos, las simetrías y la reverberación que se produce en los bordes donde se abren los campos de color, y la tensión entre éstos y las formas. Vacío resonante, como el que desprenden los trípticos de la capilla de Houston, que provocan un espacio y un silencio sagrados pero ecuménicos. Como anunciando que, si este mundo quiere seguir siendo sagrado, está obligado a imaginar formas que acojan también a lo profano.

Resonancia siniestra, en cambio, cuando, apagadas las voces alegres de la pradera de San Isidro, cae la oscuridad de la noche y la romería adquiere el aspecto de un aquelarre. El mundo ha sufrido una profunda transformación y lo siniestro emerge como la forma de un cosmos fracasado, en el que no queda lugar para la utopía ya que las fuerzas están demasiado agotadas para intentar dar sentido al mundo. El hombre ha perdido la voluntad de poder reinventarse a sí mismo y lo que antes le era familiar se le vuelve ahora transfigurado y torcido hasta provocarle terror[19]. La realidad se repite como una absurda pero inquietante pesadilla y todo intento de transgresión y de renovación desemboca en una mueca grotesca. Un mundo que, en una conjura siniestra, ha quedado finalmente en las manos sangrientas de un dios que devora brutalmente a sus hijos, donde el propio tiempo aniquila mecánica y prematuramente sus propias

[17] *Este es el concepto central con el que Rafael Argullol articula su exposición sobre la pintura romántica en* La atracción del abismo, *Destino, Barcelona 1991.*

[18] *Texto de Graham escrito en 1937 a propósito de la abstracción en la pintura de Rothko (tomado del catálogo antes citado).*

[19] *Esta es la definición que Eugenio Trías establece sobre lo siniestro en su fascinante libro* Lo bello y lo siniestro, *Ariel, Barcelona 1988.*

creaciones y en el que no cabe ya ni un fugaz atisbo de esperanza. Silencio siniestro que acaece en los violentos desmontes y en los páramos solitarios de los *Desastres* y que parece salir del gemido angustioso de un perro agonizante y semihundido. Silencio semejante al que sentimos, paradójicamente, al contemplar *El Grito* de Munch, como expresión de una violencia —interna y externa— que oprime y deforma el rostro humano, distorsiona el medio y asfixia al mundo. Silencio siniestro patente en la *Gran cruz gruesa* de Malévich o el de algunos personajes de Francis Bacon que aparecen, no ya con el rostro deformado y embrutecido como en Goya, sino con el rostro agitado y descompuesto hasta su desaparición, tal y como conviene al «hombre atrapado» y anónimo de nuestra sociedad tragicómica. Extraño silencio también cuando el arte, conceptualizado en la forma de *body art*, deviene acto de masoquismo (Gina Pane, Tim Ulrichs, etc.) y en prueba de tortura (Günter Brus), o cuando Nitsche, en clara referencia religiosa, dispone su *Color negro echado sobre tela* como gran fondo tríptico para un altar. Silencio y vacío de unos objetos que han sido retirados de sus vitrinas y de los cuales sólo resta el cerco de polvo que recuerda una ausencia (Wurm). Este último es un buen ejemplo para ilustrar la situación límite a la que han llegado algunas corrientes del desarrollo artístico de nuestro siglo. La fuerte desmaterialización, el hondo proceso de conceptualización y la función irónica han puesto en peligro, en este caso, la propia significación y se han vuelto contra la misma identidad del quehacer artístico, situándolo en una posición en extremo ambigua. No resulta extraño, por tanto, que la vieja profecía hegeliana de la «muerte del arte» cobre en nuestros días un gran interés, aunque obviamente con un sentido nuevo y alimentada por factores de procedencia distinta (mercantilización, sociedad de masas, *mass-media*, etc.). Si no muerte, al menos tenemos la sospecha de que el arte puede acabar en farsa, toda vez que el cuadro se ha convertido en un muro perpendicular e inexpresivo, donde toda transgresión opera en el vacío y acaba por ser un simulacro. Los signos, a la deriva, «olvidados de sí mismos» (Adorno), han perdido su función de representación y su silencio comienza a dejar de ser creativo. El arte, agotado de tantas rupturas formales y lingüísticas, habría perdido su capacidad de creación, olvidado hace tiempo de su vocación utópica y su raíz mítica. Entonces —sólo entonces— quedaría fatalmente confundido como una más entre las muchas actividades que nutren nuestra sociedad de consumo y mantienen la inercia de la vida cotidiana.

**José Juanco**




# Las manos de Euterpe
## (Algunas notas sobre música y literatura)

*Para Manuel Chapa Brunet, naturalmente.*

La estancia de Rilke en Toledo y en otras ciudades españolas fue una de las grandes revelaciones espirituales y estéticas de su vida. Rilke llegó a escribir que todos sus viajes anteriores habían sido diccionarios cuya información le permitía interpretar cuanto estaba viviendo en España. La contemplación de San Juan de los Reyes, la pintura de El Greco, pero sobre todo la visión de Toledo, exceden a la experiencia estética. Toledo, dice Rilke, es la ciudad del cielo y de la tierra, la ciudad que no tiene historia sino leyendas, la ciudad construida sobre el abismo. Quizá por ello acuda una y otra vez a mencionar la Biblia en sus cartas: para hablar de Toledo hay que remontarse al tiempo del Génesis y de los profetas.

Entre las lecturas de Rilke en Toledo me interesa destacar dos: la Biblia y un estudio de Fabre d'Olivet, conocedor de los libros sagrados de distintas religiones, así como de las lenguas y la música de los pueblos primitivos. A Rilke le interesaron las consideraciones de este autor sobre lo no sonoro en la música, que el poeta relacionó con la importancia de lo no visible en el arte, con aquello que está detrás de la imagen bella («estoy tentado a creer con Favre d'Olivet, que no es sólo lo *audible* lo decisivo en la música», escribe a la princesa Thurm und Taxis el 17.XI. 1912).

En una carta al príncipe Thurm und Taxis (25.XII.1912) el poeta expresa lo que siente tras haber escuchado cantar en una pequeña iglesia:

> (...) lo que me sigue mortificando es mi completo analfabetismo en música. Todos los domingos me dirijo a una pequeña iglesia mozárabe para oír una Salve que, sin duda, es milenaria, y que en el transcurso del tiempo cayó en olvido, pero entonces la cantaron los ángeles, según se dice, hasta que la gente, amedrentada y avergonzada, continuó de nuevo la tradición. Ahora me asalta el pensamiento secreto de cómo podría hacer callar a estos obesos salmodistas, entonces la oiría gustoso de la boca de los ángeles; pero aún así siento muy de cerca cómo toda la música

antigua repercute en el interior del mundo, al igual que un viento que soplara únicamente para sí mismo, aún cuando nosotros no existiéramos. ¡Y esto sí, esto es música!

El silencio que hay tras esta música tiene que ver con el abismo del que he hablado antes, con el abismo de lo invisible, de ese espacio que el artista transformará en visible o audible. No es por tanto extraño que Rilke mencione a menudo las palabras génesis y orígenes y que las referencias a la Biblia sean inevitables.

Estas breves notas que siguen pretenden recordar algunas aportaciones de estudiosos de distintas disciplinas que plantean problemas cuya solución requiere la interdisciplinariedad y he querido empezar con el recuerdo de una experiencia de Rilke, poeta esencial de nuestro siglo, muy poco aficionado a las digresiones críticas y la erudición. La referencia a lo no audible de la música en Rilke, por más que se trate de un creador y no de un profesor, no dejará de ser sin embargo para muchos una vaguedad más. Puede aducirse que el hecho de que este poeta acuda a la música para expresar su experiencia no es más que una excusa para justificar su vivencia y que es el poeta el que busca en la música un significado que esta no tiene. No han faltado ni faltarán historiadores, críticos o músicos contrarios a comparar la música con otras «artes no musicales». Se ha hablado de vaguedad a la hora de trazar las semejanzas y de poca claridad a la hora de relacionar las artes entre sí. Strawinsky desconfiaba de estas comparaciones y defendía la autonomía de lo musical por encima de cualquier otra consideración. El genial músico lanzó una extraordinaria soflama contra ciertos excesos que querían atribuir a los pentagramas unos contenidos fijos, determinados, como si la música fuera un código que pudiera descifrarse igual que la lengua hablada. La música es un discurso autosuficiente, válido en si mismo, al que los hombres añaden significados y connotaciones ajenas. En una ocasión se le pidió a Schumann que explicara un estudio difícil: Schumann se sentó y lo interpretó por segunda vez. La conclusión está clara: la música se explica con su propio discurso o no se explica.

Es interesante, sin embargo, recordar que el propio Strawinsky —y podrían mencionarse aquí una legión de escritos y composiciones nada anecdóticas de músicos románticos—, refiriéndose a la composición de su *Piano - Rag - Music*, escribía en *Crónicas de mi vida*: «Lo que me apasionaba en ello era que los diferentes episodios rítmicos de esa pieza me eran dictados por los dedos mismos. Gozaban éstos de un placer tal que yo mismo me puse a trabajar, y no porque tuviese el deseo de tocarla en público sino simplemente para mi satisfacción personal. No hay que despreciar los dedos; son grandes inspiradores, y, puestos en contacto con la materia sonora, despiertan frecuentemente en nosotros ideas subconscientes




que de otro modo tal vez no se revelarían». Quien llegó a decir que la música no significaba nada más allá de sí misma reconoce aquí la cooperación entre la mano y la materia sonora, insinúa que puede existir una base física en la inspiración, lo que nos llevaría a plantear complejos problemas sobre la fenomenología y la música (y la psicología), la inspiración y la percepción. Creo que no conviene caer en los excesos ni de los que creen ver en cada compás la psique del autor o el color de una nube ni de los que niegan a la música un significado que vaya más allá de los pentagramas.

A decir verdad, no es poco considerar que la música sobrevuela el mundo, que su lenguaje es sólo su lenguaje y que ir más allá es un puro entretenimiento (o que no lo es, pero que no necesita de mayores aclaraciones) pero este punto de partida es insuficiente para dar cuenta de muchos problemas. Quiero referirme entonces a reflexiones nacidas de disciplinas muy distintas que consideran la necesidad de abordar un espacio epistemológico a partir de varios discursos. Hay problemas que han sido planteados tras cruzar campos de investigación y su indagación ha de llevarse a cabo relacionando siempre varias materias.

Existen sin embargo graves riesgos. Uno es dejarse llevar por comparaciones y cercanías vagorosas. Habrá quien considere que el llamado impresionismo musical está directamente emparentado con la pintura de Renoir y que la rotundidad del arte románico tiene algo que ver con la sobriedad de cierta música medieval. Estas comparaciones puede que tengan alguna utilidad en el campo didáctico, pero puestos a trazar relaciones sólidas, deberemos reconocer que se requiere una metodología más fiable. El camino que hay que recorrer para trazar el mapa común a dos disciplinas y aprender cómo se comunican dos códigos es todavía enorme.

Un somero vistazo a la cultura occidental nos hará comprender que inevitablemente hablamos de música con un lenguaje que no es la música. A la música se le han otorgado una y otra vez significados que quizá no estaban en ella. Pondremos algunos ejemplos. Sabido es el interés —y también el rechazo, que no deja de ser otra forma de interés—, que despertó la música de Debussy en España entre un círculo de intelectuales y artistas. Una muestra de este interés lo constituyen dos ensayos de Ortega y Gasset: «Musicalia» y *La deshumanización del arte*. La tesis y los argumentos de Ortega son discutibles. Frente a la música romántica, frente a un arte impuro que se dirige a los sentimientos, Ortega elogia el arte puro, la música de Debussy y la de Strawinsky: «Esta música es algo externo a nosotros: es un objeto distante, perfectamente localizado fuera de nuestro yo y ante el cual nos sentimos puros contempladores. Gozamos la nueva música en concentración hacia afuera. Es ella la que nos interesa, no su resonancia en nosotros.»

No es Ortega el único que reivindica a Debussy. También lo hace Lorca en su conferencia sobre la imagen poética de Góngora en la que denosta a los beethovenianos «putrefactos en su éxtasis que creen que la música de Debussy es un gato paseando por un piano». Arconada escribió *En torno a Debussy* (Madrid, 1926) conjunto de ensayos en los que analiza y presenta la música del maestro francés. El concepto deshumanización del arte (tan discutido después por los críticos y los propios artistas) hizo fortuna y todavía la revista *Laye* recogía en 1951 una necrológica de Arnold Schönberg en la que valoraba su figura como final de un proceso: «este proceso muy bien podría ser el de la 'Deshumanización del arte'».

No voy a entrar aquí a valorar estas y otras afirmaciones. Me parece evidente que un estudio de las partituras no nos llevará a las conclusiones de Ortega. Pero, querámoslo o no, Ortega hace que la música de Debussy signifique —al menos para él— algo que no es la música de Debussy. La música adquiere un significado cultural y supone un punto de referencia incuestionable para conocer la sensibilidad estética, los gustos, las preferencias de todo un grupo poético, de una determinada sensibilidad. Probablemente Debussy no significa lo que Ortega señala, pero me interesa destacar que en aquel momento pasó a significar algo concreto, lo mismo que algunos pintores o escultores han pasado a significar, a querer decir algo que no estaba en sus lienzos o en sus esculturas. Hoy Debussy no es vanguardia y entendemos a Debussy de otra manera y quizá la música del siglo XX no ha seguido los derroteros que indicaba Ortega. Los significados de la música han ido variando con el tiempo.

Es incuestionable tener en cuenta lo que la música ha significado para determinadas corrientes culturales. Llama la atención que haya poetas y movimientos para los que la música tiene más valor o significa más cosas que para otros, como si hubiera períodos en los que la relación entre música y otras bellas artes parece más evidente o llamativa. Ciñéndonos sólo a la cultura española, debemos recordar la estrecha relación entre música y literatura en el grupo del 27. Gerardo Diego se inspira en el piano de Debussy o Schumann; para Cernuda, la música es uno de los centros de su poética, uno de los paraísos invulnerables de su Arcadia, en los que la realidad y el deseo no son todavía irreconciliables; Lorca es músico y amigo personal de Falla... Próximos a ellos, una pléyade de compositores, pintores y escultores. No se puede escribir la historia de una sola de las bellas artes en este período sin atender a la evolución de varias de ellas a la vez.

La música no significa como lo hace el lenguaje articulado, pero nosotros hacemos que adquiera un significado cultural e histórico incuestionable. El moderno comparatismo ha señalado la necesidad de que el crítico

abra todo el compás y de no prescindir de ningún código que ayude a entender un periodo. José Carlos Mainer ha recordado lo mucho que ilustran las opiniones musicales de Tomás de Iriarte, vertidas en el canto V de su poema *La Música* («Uso de la Música en la sociedad privada, y en la soledad») sobre el mundo poético y quizá también sobre el ideal de lectura de la poesía clasicista. La admiración de Baroja hacia Mozart y Beethoven, expresadas en *Juventud, egolatría*, o en *El Nocturno del hermano Beltrán* dicen también mucho de su concepción del arte.

La presencia de preocupaciones de índole musical en la obra de un autor o conjunto de autores es un síntoma que merece una reflexión. No podemos olvidar el uso musical del tema con variación que reconoció Thomas Mann al calificar su escritura de temática. En las *Suites* de Lorca, tan bien estudiadas por Belamich, se recuerda musicalmente la relación entre un tema y sus diferentes elaboraciones, al modo de la *suite*, que designaba una sucesión de danzas escritas en la misma tonalidad que la primera o también a las diferencias que compusieron los vihuelistas del siglo XVI. Otro ejemplo es *El contemplado*, el extraordinario poema de Pedro Salinas, subtitulado como «Tema y variaciones».

Son sintomáticos también la permeabilidad y el interés de los escritores hispanoamericanos por cualquier manifestación musical: Bartok y Charlie Parker, el tango y Debussy, Wagner y los boleros, Carlos Chávez y Nelson Ned o Toña la Negra. La literatura hispanoamericana nace y se desarrolla, como es sabido, a partir de varias culturas. Su prodigioso y fecundo mestizaje hace posible que surjan autores cuya escritura no puede explicarse sólo a partir de una única clave. Ahora bien, la peculiaridad no termina en la fecundación entre distintas culturas. La perspectiva que les ofrece su condición de colonizados y partícipes al tiempo de una cultura como la europea, ha permitido a muchos de sus autores entenderla y admirarla, pero también tratarla sin respeto; les ha dado pie a ver una cultura menos solemne y les ha permitido, en definitiva, innovar. «Nuestra verdad posible, escribe Cortázar en *Rayuela*, tiene que ser *invención*, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo.» Una de estas turas es sin duda la música. García Márquez ha confesado su fascinación al enterarse de que Rubén Blades deseaba cantar alguno de sus cuentos y sentía curiosidad por saber: «qué clase de transposición endiablada podía quedar de semejante aventura». El escritor colombiano ha contado en uno de sus artículos periodísticos la fascinación que le produjo escuchar a Brassens en el teatro Oympia de París: «Era como estar oyendo a François Villon en persona, o a un Rabelais desamparado y feroz». Puede que algún ensayista o musicólogo hispanoamericano explique algún día a los

académicos estudiosos europeos que el *lied* romántico continúa en el siglo XX con Jacques Brel.

Los métodos de indagación en el campo de las humanidades no pueden prescindir de la influencia de muchos elementos en los orígenes de las obras literarias. El caso de Carpentier es paradigmático. La presencia de la música en su literatura y en sus ensayos es constante y decisiva para entender una parte muy importante de su producción. La creación de una obra literaria es un proceso muy complejo en cuyo origen influyen elementos muy diversos de la realidad y la imaginación. Un tema, una melodía (y quizá toda una sinfonía como sucede en *El acoso* de Alejo Carpentier) están en la base de relatos de muchos autores. Es bien sabido cómo en distintos momentos de la historia los músicos se acercaron a la literatura y a la pintura. A finales del siglo XIX y a principios del XX, la música se aproximó a la literatura y a las artes plásticas. Baste recordar a Mussorgsky, a Wagner y a Debussy, sin ir más lejos. El profesor Claudio Guillén ha evocado el notable auge de la «musicalización del arte narrativo», en la que el tiempo se vuelve un elemento central, como ocurre en Thomas Mann o en Proust (¿cómo no recordar las páginas que dedica Proust a la música en *Por el camino de Swann*?).

Sabemos, por otra parte, que la asociación de poesía, música y danza es muy antigua y que la poesía nunca ha terminado de romper de manera definitiva con la música. Esta asociación se remonta quizás a los mismos orígenes del fenómeno artístico y reaparece una y otra vez en la cultura occidental. Recuérdese el caso de algunas manifestaciones que nacen de la lírica romántica y que llegan hasta el siglo XX. No me refiero solamente a André Breton y el movimiento superrealista. Me refiero a esos poemas en los que, como decía Hugo Friedrich, se logra una musicalidad dominadora y desvinculada de todo significado que da al verso la fuerza de una fórmula mágica. Me refiero a los poemas herméticos de algunos libros, como los de Emilio Prados, que tan bien ha estudiado Antonio Carreira. En algunos poemas de *Circuncisión del sueño*, de *Mínima muerte* o de *Cuerpo perseguido*, encontraremos poemas, dice Carreira, construidos a partir de un «verdadero despliegue de recursos musicales», como variaciones sobre nombres o cierto tratamiento contrapuntístico. Hablando de esta clase de poesía decía A. Berne-Jofroy que «la frase olvida en forma armónica su contenido. Es el verso que ya no quiere decir nada, sino únicamente cantar.»

Rubén Darío revolucionó la lírica escrita en castellano y uno de los orígenes de su revolución radica en la musicalidad. En las «Palabras liminares» de *Prosas profanas* leemos: «Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces». La música de la idea se percibe gracias



a la música del verso y en esta vertiente hay pocos poetas en la poesía escrita en castellano que haya logrado efectos y hayan mostrado caminos como la poesía de Rubén, que influyó a varias generaciones de poetas y que abrió posibilidades insospechadas en la lírica. Si Rubén Darío se hizo eco de las palabras de Verlaine, *De la musique avant toute chose,* no es sólo para destacar la música física de las palabras, sino, como explicó Anderson Imbert, «esa virtud sugeridora de la música, que hace que nos vivamos íntimamente». Fue el sentido musical de Darío el que le hizo ensayar toda clase de tipos de verso y de ritmos y de ofrecer nuevas posibilidades a la prosodia del castellano.

Si la música nutre y conforma a veces el discurso literario, también la literatura enriquece la creación musical. El campo de estudio es fecundísimo, tal y como nos muestra el *Lied* y el uso de textos literarios por músicos eminentes. Beethoven escoge a Schiller, Wagner recrea una profunda mitología céltica, Verdi se interesa por el teatro de Shakespeare, Shostakovich por Lorca, Mahler por Nietzsche, Falla por Cervantes, Webern por Rilke, George o Trakl. Liszt transcribe al piano sus sensaciones tras leer a Petrarca o a Dante...

Un testigo que asistió a una conversación entre Wagner y Rossini, recordó un comentario del músico italiano: «¿Quién podría precisar, ante una orquesta desencadenada, la diferencia de descripción entre una tempestad, un motín, un incendio...? ¡No salimos de la convención!». Tiene razón Lévi Strauss al decir que un oyente no avisado no podría saber que se trata del mar en la obra de Debussy o en la obertura de *El holandés errante:* hace falta un título. Sin embargo, una vez que escuchamos el título, puede que la sensación que nos cause la audición de ambas obras sea diferente. Muchas obras musicales han tenido la fortuna de recibir una apelación literaria, otras han partido de obras literarias para darse un título. Su difusión ha sido a veces mucho mayor que esos poco líricos: *Passacaglia* o *Fuga a tres voces*, aunque el valor de estas piezas sea quizá superior, desde un punto de vista musical a obras de nombre más literario. Las razones por las que se escoge a un literato, la transformación y adaptación de los temas de su obra y de su prosodia, la relación entre el contenido de los textos y la música, etc., es una cuestión que puede ayudar a explicar la recepción, las condiciones en las que se difunde la música.

Sin salirnos de la literatura encontraremos una y otra vez estímulos para emprender estudios que requieran trabajos comparativos. Como es sabido, durante los siglos medievales la música fue considerada una categoría trascendente que manifestaba la armonía de los ritmos creados y las proporciones de los números. En muchos textos medievales, como en el final del *Lancelot* en prosa, en el *Tristán* de Strassburg o en la *Historia*

*de los reyes de Bretaña,* encontraremos pasajes en las que la voz que canta es símbolo de perfección y belleza que incluye y supone la armonía con el mundo visible. Los estudios del medievalista Paul Zumthor han puesto de relieve la importancia de la voz en la literatura medieval. Fue ella quien difundió los milagros y los cantares de gesta. Los géneros literarios dependen de ciertas condiciones de difusión, y sin ellas no es posible entender cómo se difunde y se transforma (y a veces cómo se crea) una parte central de la literatura medieval. No hay más que recordar la música y la letra de los trovadores y los *trouvères,* que está indisolublemente unida.

Y todavía en el terreno medieval, no estará de más recordar los trabajos de Marius Schneider, en los que relacionó la música y las esculturas románicas. La idea de interpretar la música mediante elementos escultóricos fue ya conocida en la India y pervivió en la Europa de la Edad Media, tal y como puede apreciarse en los capiteles de Cluny, que representan tonos musicales. Tal vez alguien pueda decir que la música nunca quiso ser lo que expusieron filósofos, poetas o canteros medievales. Si esto fuera así, concédasenos al menos hablar de aquello que se deseó que la música dijera.

Merece la pena reflexionar también sobre la connotación ideológica y política que se ha atribuido a la música. Algunos críticos sostienen que el *Concierto de Aranjuez* se corresponde con la estética franquista. Frente a ella se alza la música de las vanguardias europeas, que representaría una visión más comprometida y renovadora no ya del arte, sino también de la vida y la cultura en general (y lo que ello lleva aparejado). El teórico marxista Gyorgy Lukács llegó a sostener que Wagner estaría implicado, hasta el final de los tiempos, en los usos que el nazismo hizo de su música. Podría parecer que a estas alturas es innecesario rebatir esta teoría, pero lo cierto es que hasta hace muy pocos meses no se permitía a las orquestas tocar su música en Israel. En cualquier caso, el uso de la música de Wagner en los actos nazis —o en *Apocalypse now* de Francis Ford Coppola— no deja de ser una manipulación digna de ser estudiada.

Cuestión de hondísimo calado es también la consideración de la música como lenguaje. La música —y resumo aquí una opinión extendida entre algunos lingüistas—, no tiene palabras; la música excluye el diccionario. Esta es una de las grandes diferencias que la separaría de la poesía. Claude Lévi Strauss ha recordado el interés del filósofo Michel-Paul-Guy de Chabanon (1730-1792), que se planteó con extraordinaria perspicacia el problema del significado de la música y su relación con la lengua hablada. Chabanon —que se interesaba por las arañas y les tocaba el violín para saber qué clase de música despertaba su sensibilidad— llegaba a conclusiones muy lúcidas. La lengua hablada —glosaba Lévi Strauss— puede


expresar la misma idea cambiando el orden de las palabras o con palabras diferentes y esto resulta imposible para la música porque en ella, «los sonidos no son la expresión de la cosa, son la cosa misma».

Los hombres hablan y han hablado miles de lenguas que pueden traducirse entre sí: todas poseen un vocabulario que remite a una experiencia universal. «Esto es imposible en música, explicaba Lévi Strauss, porque la ausencia de palabras hace que existan tantos lenguajes como compositores y, tal vez, en última instancia, tantos como obras. Estos lenguajes son intraducibles unos a otros».

Late en el fondo de todo ello una pregunta esencial: ¿qué puede decirse sobre la naturaleza y el sentido de la música? ¿de qué hablamos cuando hablamos de música? Esta cuestión, señalaba el gran George Steiner, implica especulaciones fundamentales en relación con los límites del lenguaje. La música no es —no es sólo— expresión de lo irracional, de aquello que escapa al simple análisis racional, pero su sentido parece que no puede atraparse sólo mediante análisis racionales. La música, según el crítico citado, entraña diferenciaciones entre lo que puede ser comprendido —esto es, parafraseado— y lo que puede ser pensado y vivido en categorías que, consideradas de modo riguroso, trascienden dicha comprensión.

¿Es posible realmente trasladar la emoción o el pensamiento que nos transmite la música a un papel, a un lienzo, o al pensamiento? (Y viceversa.) ¿Qué significa, por ejemplo que una obra de Liszt se llame *Soneto de Petrarca núm. 104*? ¿Cómo se relacionan entre sí los códigos, los diferentes lenguajes? Si el comparatista ha de abrir el arco de sus análisis cuanto pueda, el lingüista y el semiólogo, han señalado no pocos campos nuevos. Roman Jakobson distinguía tres modos de traducción. Por un lado, la explicación de un signo mediante otros de la misma lengua. Por otro, la interpretación de signos lingüísticos mediante signos de otra lengua y, finalmente, la traducción intersemiótica, que él llamaba transmutación y que consiste en la interpretación de signos lingüísticos por medio de sistemas de signos no lingüísticos. Esta última opción es la que necesita aún ser desarrollada. Cuando la realidad entra en la literatura, decían los formalistas rusos, se convierte en literatura. Es posible dar la vuelta a la afirmación y hacerse una pregunta: cuando la música entra en la pintura o la literatura: ¿se transforma en un nuevo código? ¿Cómo se transforman los códigos para fecundar nuevos campos del arte?

Desde presupuestos muy distintos a los de Jakobson, George Steiner llega a conclusiones parecidas. Contrario a las paráfrasis y los superficiales comentarios críticos que postergan e impiden el contacto con las obras de arte, se muestra partidario de una crítica creativa en la que el crítico-artista propone algo nuevo a partir de la reflexión a la que él ha llegado:

la crítica más útil del *Otelo* de Shakespeare se muestra en el libreto de Boito para la ópera de Verdi y en la respuesta del compositor, tanto musical como verbal, a las sugerencias del libretista. Las posibilidades que ofrece la semiótica, la relación entre diversos códigos y sistemas de signos, son extraordinarias. Son ya muchas, en definitiva, las disciplinas que han planteado problemas que no es posible abordar de una manera lineal, a partir de una única disciplina. La reflexión sobre la forma en que significa la música, su invasión y fecundación de códigos ajenos, es una tarea que requiere un enorme esfuerzo.

Por otra parte, es ingente el trabajo que debe realizarse todavía para conocer cómo ha sido la recepción, la comprensión de la música en distintos periodos históricos. Sabido es que la música no ha significado lo mismo, ni se ha escuchado con los mismos fines y sensibilidades. Al tiempo que evolucionan los estilos de composición, varían los públicos y las sensibilidades. No puede compararse el público que acudía al estreno de las representaciones de las óperas de Mozart con el público que las escuchaba en el siglo XIX ni con el oyente que escucha hoy una reproducción en un moderno aparato o que ve en una cinta de vídeo *Don Juan* de Mozart dirigido por Ingmar Bergman. Es muy ilustrativo leer las críticas a representaciones operísticas que escribieron Galdós o Mariano José de Larra (por citar solamente a dos ilustres escritores españoles) para comprobar una vez más cómo ha variado el interés de los críticos y el lenguaje de la crítica. Ambos reseñan en sus trabajos aspectos de la representación, de las obras (sorprende el éxito de óperas que hoy están al margen de cualquier repertorio) que nos resultarán sorprendentes.

Para el estudio de la recepción y comprensión de las obras, y pienso ahora en la ópera, es esencial la figura del libretista, a la que no se ha dado la importancia que se merece. Apenas conocemos la letra grande. Sabemos del músico que compone sus propios libretos con enorme sensibilidad e inteligencia. Sabemos del libretista que colabora estrechamente con el músico, que discute con él, que ajusta a regañadientes el texto a la música. Los nombres de estos artistas son familiares para cualquier aficionado. Pero junto a estos grandes maestros se alinea una turba de anónimos traductores y adaptadores de originales italianos o franceses. Su trabajo fue esencial para que muchas óperas se estrenaran en España. Cuando se cotejan las versiones castellanas con los originales se perciben alteraciones, supresiones y adiciones, tal y como demostró don José Subirá en sus eruditos trabajos. Las distorsiones y deformaciones en relación con la ópera original podían ser, en efecto, muy notables. Las traduciones en prosa acompañaban alguna vez al texto original, pero no eran infrecuentes las traducciones rítmicas, muchas de ellas libérrimas. Los libretistas


—adaptadores— se tenían que esforzar para ajustar la acentuación de los versos castellanos a la de los originales y adaptarlos y acoplarlos a la línea melódica de la música. Sabemos que textos italianos de varias óperas fueron traducidos e impresos, como revelan numerosos catálogos de piezas dramáticas (como las obras de Moratín, impresas en Barcelona en 1834.) Las libertades que se tomaban los directores de escena eran muy grandes y era frecuente que en los repartos no se indicara el nombre del personaje sino el del actor que representara el papel. Era frecuente que se modificara el lugar de la acción, la nacionalidad de los personajes o ambas cosas. Así, lo que sucedía en París o Roma sucede en Madrid o Sevilla, es decir: se adaptaba el libreto para el público. Es imposible entender la recepción de muchísimas óperas sin conocer debidamente la adaptación que llevaron a cabo los libretistas. No nos han llegado muchos nombres, pero sí conocemos algunos ilustres: Ramón de la Cruz o Luciano Comellas.

Todo ello no viene sino a indicar que la audición musical, la forma de escuchar música, ha cambiado de naturaleza, la recepción de las obras ha variado y recordaré sólo un caso. Piénsese solamente en los cambios que ha introducido el disco en la recepción. Hoy escuchan música muchas más personas que hace un siglo y su preparación musical es muy diferente que la de hace pocos lustros. Los conocimientos de un aficionado medio en nuestros días se limitan prácticamente a biografías de músicos, a las ilustradas reseñas de los críticos especializados, pero la distancia que le separa del compositor es mucho mayor que en épocas anteriores. La música se ha vuelto más sabia y complicada y, como dice Lévi Strauss, «pone fuera de nuestro alcance la comprensión técnica de las obras; por tanto, nos dispensa de la misma y nos instala en el papel pasivo, pero a fin de cuentas, muy confortable, de receptores».

Capítulo aparte merece la comprensión del público de las obras de música contemporánea. El divorcio entre el compositor contemporáneo y el público es evidente. Sabemos que, de toda la música llamada clásica que se graba, se interpreta en público y se emite en Occidente, casi un ochenta por ciento es anterior a 1900, y hasta hace muy poco tiempo los músicos más interpretados del siglo XX eran Ravel y Ricardo Strauss. Estos datos resultan bastante esclarecedores sobre las preferencias y gustos musicales de finales de siglo.

El lenguaje muestra vacilaciones cuando se habla de música y se refugia en el símil, en cierto vuelo literario o en un lenguaje específico, científico, que pretende explicar o describir la partitura.... El estudio del lenguaje de la crítica es uno de los campos más necesitados de aclaración y análisis. Los críticos musicales (también el crítico literario y el de arte) disponen de una serie de fórmulas y expresiones con las cuales pueden

valorarse la actuación de cualquier orquesta, director o solista y en cuanto a la valoración de las obras —sobre todo de las del siglo XX— suele resultarles difícil emitir una opinión. Hoy se compone tanta música y tan variada y son tantos los caminos abiertos que resulta difícil entender en qué dirección van los compositores y la crítica especializada parece que se decanta más por la reseña culta que por la valoración de las obras en sí mismas. Los críticos, los historiadores de la música, los autores de comentarios para carpetas de discos o para los programas de mano, conocen bien las dificultades del empeño. ¿Cómo describir el «contenido» de la música de Varese (*Arcana* o *Déserts*) o de Reger? ¿Cómo no tener en cuenta el testimonio de compositores que hablan de sus propias obras con palabras que se refieren a tristeza, conciliación o consuelo?

Ludwig Wittgenstein lamentaba la ambigüedad de los lenguajes naturales y soñaba en un lenguaje en el que cada signo tuviera que ser utilizado de manera unívoca y en el que las proposiciones mostraran la forma lógica de la realidad, pero terminaba su *Tractatus logico-philosophicus* con una conocida sentencia: «De lo que no se puede hablar mejor es callarse». Wittgenstein pretendía trazar un límite a la expresión de los pensamientos y, con él, al mundo. Pero lo que queda más allá del límite, relegado al silencio, es lo que verdaderamente importa: lo que se refiere a la finalidad de la vida (la belleza, la bondad, la verdad religiosa). Esto sólo podía ser expresado mediante un medio de comunicación indirecto o poético. La música, el arte en general, sería así la forma de expresar lo inefable, el único medio de traspasar las barreras contra las que una y otra vez choca el pensamiento, el lenguaje.

En definitiva, tanto si apelamos a la experiencia de los creadores o a los trabajos de historiadores y críticos de las más variadas tendencias, es incuestionable que se han abierto poderosas líneas de investigación y se han planteado preguntas que no pueden responderse solamente a partir de una disciplina.

**Joaquín Rubio Tovar**

## Bibliografía


ADORNO, TH. W.: *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, ed. Sur, 1966.
BARRICELLI, J.P.: *Melopoiesis. Approaches to the study of Literature and Music*, New York University Press, 1988.
CARREIRA, A.: *Emilio Prados. Poeta de la ausencia*, Cuadernos de la Fundación Españoles en el Mundo, Madrid, 1994.
GUILLÉN, C.: *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
JAKOBSON, R.: *Essais de linguistique générale*, París, Editions du Minuit, 1963.
LEVI-STRAUSS, C.: *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, Siruela, 1994.
MAINER, J.C.: *Historia, Literatura, Sociedad*, Instituto de España, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.
ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1981.
PRAZ, M.: *Mnemosyne*, Madrid, Taurus, 1979.
RILKE: *Epistolario español*, edición y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Selecciones Austral, 1976.
STEINER, G.: *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
STRAWINSKY: *Ideas y recuerdos. Comentarios de Robert Craft*, Aymá, Sociedad Anónima Editora, Barcelona, 1971.
STRAWINSKY: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1975.
WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Universidad, 1983.
ZUMTHOR, P.: *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1993.




# Kiosko

## Los censores de Goethe

En 1771, el joven Goethe había terminado *Götz von Berlinchingen, el de la mano de hierro.* No halló editor para esta temprana novela dramática, que se publicó en 1773 sin nombre de autor ni pie de imprenta. Esto era normal en un escritor desconocido. El derecho al nombre venía más tarde. Siegfried Unseld *(Goethe und seine Verleger,* Insel, Frankfurt, 1991) calcula que la tirada debió ser de quinientos ejemplares. Goethe pagó el papel y su amigo Merck, la impresión y encuadernación. El altivo poeta se negó a presentar el trabajo (con varios cortes de censura) en las librerías y lo envió sólo a conocidos y escritores. La primera edición comercial data de 1774 y la hizo Deinet, heredero de Eichenberg, que pasa a ser el primer editor de Goethe. En 1799 Walter Scott la traduce al inglés y la toma como modelo para la novela histórica que será una de las tareas del romanticismo. Texto largo y complejo, aunque paradigma de cierto drama posterior, su estreno en Berlín alcanzó apenas dieciséis representaciones. Ese mismo año de 1774 se puso en escena en Hamburgo, en versión reducida.

La suerte de Goethe varió por aquella fecha con la publicación de *Werther,* que Walter Benjamin –sus razones tendrá– considera «el éxito literario más grande de todos los tiempos». La moda wertheriana llega a tales extremos que se fabrican muñequitos de porcelana con los personajes y hasta un perfume llamado *Eau de Werther.* No falta quien piense en una ola de suicidios alentados por la novela. Hasta hoy se consumen unas pastillas con la marca *Werther's Originals.* En 1775 se traduce al francés y en cinco años aparecen tres traduciones más a la misma lengua. En 1779 se conoce la versión inglesa, en 1781 la rusa y en 1788, la italiana.

En español se edita en Francia, en 1803, edición que no circula por la península (cf Robert Pageard: *Goethe en España,* CSIC, Madrid, 1958). Sólo en 1819 (Cabrerizo, Valencia) habrá un *Werther* local con paralela edición en Barcelona. La traducción de Mor de Fuentes, que suele seguir circulando, se conoce en 1835.

Las desdichas del libro corrieron parejas con su recibimiento. En Leipzig, por ejemplo, se penaba con multa al comprador de *Werther,* que debía difundirse clandestinamente, según cabe suponer. La Facultad de Teología de dicha ciudad prohibió su lectura a los alumnos, con el argumento de que era un solapado elogio del suicidio. El arzobispo de Milán cortó por el medio: mandó comprar y destruir los ejemplares del libro que había en la ciudad. Por fin, gracias a estas persecuciones, el editor Weygand se dedicó a hacer tiradas piratas, cuyo pie de imprenta eran ciudades apócrifas como Freystadt o Wahlheim (tema para una monografía de Umberto Eco, tal vez para una novela sobre quién escribió *Werther).*

Es curioso comprobar que las acusaciones de inverosimilitud e inmoralidad, las mismas que muchos pensadores ilustrados dirigieron contra el género novelesco, se repiten en la censura eclesiástica de la época. En España, por ejemplo, un expediente que pide autorización para editar el libro, con disimulado título, deniega el permiso a un tal José Blandeau (en 1802) esgrimiendo tales razones.

En cambio, *Fausto* (como fragmento, se publica en 1790, la primera parte en 1801 y la segunda, en 1830, cuando Goethe cuenta 81 años), drama teológico si los hay, no pareció molestar a ningún censor, acaso porque resultaba demasiado difícil de descifrar. Goethe intenta justificar religiosamente la fábula, dentro de ella misma, con los versos: *Gerettet ist das edle Glied / der Geisterwelt von Bösen: / wer immer strebend sich bemüht, / den können wir erlösen.* Lo cual viene a querer decir, más o menos, que la conducta fáustica (elevarse por el saber, incesante e inquietante) salva al hombre pues, al final, el Amor Eterno, en forma de Divina Gracia, lo perdona. Así discurre el viejo maestro en sus conversaciones con Eckermann (6 de junio de 1831). El segundo *Fausto* se estrenó durante 1829 en varias ciudades alemanas, sufriendo ínfimas censuras de palabras aisladas. Desde luego, nadie se atrevía ya con el poeta nacional y ministro consejero de Weimar.

La primera parte de la tragedia fue poco y mal entendida por sus contemporáneos (de nuevo: esto explicaría la inercia de la censura). Algunos se deslumbraron por la obvia fantasía puesta en juego, lo espectacular de algunos cuadros, etc. Otros consideraron inmoral, por razones de buen gusto, la complacencia goetheana en los aspectos plebeyos y puercos de la vida. Otros, por fin, la juzgaron confusa, extravagante y truculenta, propia

de quien busca el éxito a cualquier precio. Fuera de Alemania hubo recensiones más aplicadas: sin ir más lejos, la inglesa de Thomas Carlyle. Tal vez fue Hegel el primero en advertir la entidad de la obra, aparte del celo patriótico con que propuso convertirla en poema nacional alemán. Los alemanes, si no un Estado, tenían al menos un Goethe. Hegel (en sus *Vorlesungen über die Aesthetik)* advierte en el texto el conflicto entre la insatisfacción que produce la ciencia, y los placeres y saciedades de la vida terrenal inmediata, conflicto trágico entre un saber subjetivo y el saber absoluto, sin mediación posible. Heine, más tarde, verá en Fausto a una personificación del pueblo alemán, suerte de instruido doctor cuyo espiritualismo es elocuente pero débil, y cede a las más groseras tentaciones de la carne. Rebelión de la materia contra el espíritu, es la verdadera revolución alemana, hija de la Reforma.

Es curioso comprobar la inepcia de la censura, que se las tomó con el pobre Werther por motivos que hoy nos parecen risibles, y no vio las heterodoxias teológicas de *Fausto.* El Demonio es un administrador del mundo puesto por Dios, con la facultad de hacer nacer de nuevo a un hombre y anular su historia, con todas las responsabilidades morales inherentes. Más aún: puede pactar por su cuenta la condenación de tal persona. Fausto, a su vez, con la ayuda de su alumno Wagner, crea un homúnculo, al margen de todas las atribuciones monopólicas del Creador. Por fin, la salvación del héroe se da por un proceso de elevación espiritual a través de todas las experiencias malignas de la vida, no por la revelación del Texto inspirado o el cumplimiento de la Ley de Dios. No hay Salvador, sino la mítica Madre Universal, el Eterno Femenino, que eleva al hombre hacia la altura del Padre Eterno. Es decir: el mundo, para Goethe, no es el lugar de la expiación, sino del aprendizaje, y el mal existe como un elemento pedagógico esencial para la libertad ética del hombre, pues permite la identificación del bien. O sea que Dios sabía lo que hacía al confiar a Mefisto la gestión de sus asuntos terrenales. ¿Hermandad de Dios y el Diablo, maniqueísmo encubierto? ¿En qué estaban pensando los censores cuando debieron pensar en *Fausto?* Agradezcamos su distracción, su inexperiencia en el trato con los grandes poetas.

## Risas y desvíos

Polemizaron alguna vez Antonio Muñoz Molina y Javier Marías sobre arte y moral. Apostillo: el arte, como cualquier acto humano, es moral «por naturaleza». La diferencia entre un texto moral y un texto artístico es que éste último resulta moral, es moral a consecuencia de ser otra cosa.

Por eso no debe exigirse al artista una moralidad previa, un código de predisposiciones morales. El arte es elección, porque toda forma es limitadora y conformadora, si cabe el pleonasmo. Elegir es suprimir, es ejercitar la libertad, que es negatividad. Determinarse es negarse.

Ahora bien: ¿puede calcular un artista el efecto moral de su obra entre sujetos distintos, diversos lugares y épocas? Radicalmente, no: el arte es ejercicio de la libertad conformadora y es apelación a la libertad del otro. Si el artista tiene calculado el efecto ético de su trabajo, entonces está sometiendo al receptor de su obra, tachándolo como libre.

Otro tema de aquella polémica fue la risa. Apostillo algunas distinciones. Hay una risa participativa y otra risa distanciadora. En general, nos reímos porque advertimos que una norma ha sido infringida, que nuestra expectativa de normalidad se ve frustrada por algo imprevisto. El carnaval, que altera los roles sociales, aunque sea por tiempo y espacio limitados, es la apoteosis social de la risa.

Reír es, en cierto sentido, como soñar. Bergson y Freud se han preocupado jugando con esta similitud entre dos situaciones provocadas por el aflojamiento de nuestras censuras. Al reírnos y al soñar nos disponemos a aceptar cualquier anomalía, en una suerte de fiesta terrible donde lo ilegal es ley.

Más hacia el fondo, hacia el inalcanzable fondo, la risa es algo muy serio. Lo anómalo puede darnos miedo y hacernos reír histéricamente. Y hasta se puede uno *morir de risa.* Para Baudelaire, la facultad humana de reírse prueba la condición caída del hombre. Es el reverso del dolor que inflige la pérdida del Paraíso. Satán, el perverso Satán, nos hace las malignas cosquillas que nos provocan la risa.

El placer de transgredir que causa la broma nos devuelve, pues, a lo más paradisíaco que conocemos: la infancia. La inventamos constantemente y, de nuevo, Freud nos insinúa que nos reímos como los niños que nunca fuimos. No podemos volver al Paraíso, porque éste sólo existe como perdido. Pero, a cambio, podemos marchar hacia un limbo donde la vida no ha sido aún afectada por la intervención de la consciencia y la noción del tiempo como historia.

## Del peligro canónico

*Kanon* llamaban los griegos a un tallo, una varita y también a la regla y la norma, porque las varitas sirven para medir, para regular. Los latinos extendieron las acepciones y llamaron *canon* a las contribuciones, leyes y tributos. Un tubo de máquina hidráulica era, en Roma, algo canónico,


como después fue el tubo del cañón. En la música, el canon es la repetición fugada de una frase melódica.

Recorriendo las páginas de *El canon occidental* de Harold Bloom (traducción de Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1995) he experimentado esa mezcla de sentimientos: estar ante un perceptor de impuestos, que viene en nombre del Divino Fisco a cobrarnos la tasa por el uso de Shakespeare; ante un cañonero que pretende despoblar, a tiro limpio, la variedad y la incesante multiplicación de las letras occidentales; y ante un matemático loco (abundan más de lo supuesto) que intenta hacer canónico lo desmesurado y lo imponderable.

Bloom reacciona con razón ante lo que él denomina Escuela del Resentimiento, el cúmulo de lecturas sectarias que intentan reducir definitivamente cualquier texto a un ejemplo de método de lectura, o que privilegian la literatura hecha por los oprimidos (mujeres, negros, homosexuales, chicanos, indios, etc.) sobre la escrita por los opresores (varones, blancos, heterosexuales, anglosajones, etc.). El error de Bloom consiste en proponer un reduccionismo de signo contrario, el que aplasta a todos los escritores que no se reconozcan reiteraciones de Shakespeare. Frente al dogma del relativismo cultural, el dogma de la Letra Eterna.

Para Bloom, la historia literaria transcurre hasta que aparece Shakespeare y la congela, porque él no es histórico, sino eterno. No tiene metafísica, moral, ideas políticas ni teología, como cualquier mortal, tiene ese «misterioso poder estético» donde resuena «la voz de Dios» y que fija el modelo y los límites de la literatura. Al ser único, Shakespeare es irrazonable, porque de lo único no hay ciencia. Debemos aceptarlo sin explicarlo y si usted no lo acepta, peor para usted, pues «Shakespeare está por encima de ti, tanto conceptual como metafóricamente, sea quien seas y no importa la época a la que pertenezcas. Él te hace anacrónico porque te *contiene;* no puedes subsumirlo. No puedes iluminarlo con una nueva doctrina». Único como Dios, Shakespeare es, como Dios, entonces, inútil en tanto canon. ¿Cómo puede ser unidad de medida alguien infinito, y unidad de valor algo puramente cualitativo? Y, más aún, ¿desde dónde lee Bloom lo que lee como para distinguir al Único de lo Múltiple, la eternidad y la historia? ¿Se puede usar el lenguaje en la eternidad, momento infinito, ya que el lenguaje es siempre sucesivo, por tanto, histórico?

El canon bloomiano es (sic) «ministro de la muerte». En efecto, la eternidad que viene tras la muerte no puede ser sino muda. Pero convengamos que tal mudez es poco productiva a la hora de hacer crítica literaria. Más bien lo que Bloom propone es lo contrario a la crítica: una hermenéutica. Una ciencia que descifra la palabra inspirada o la palabra legal,

que está impregnada por el poder irresistible *(imperium* lo llaman los juristas) del Estado.

La literatura es todo lo contrario. Ni está inspirada por ningún Dios ni la impone ningún poder estatal. Es el lenguaje en estado de asamblea permanente y allí, como dice Bloom, Shakespeare nos inventa, pero no menos que nosotros a él (lo que Bloom no acepta y de ahí la paliza que propina al pobre doctor Freud, por haberse atrevido a descubrir el complejo de Edipo en *Hamlet).*

Si Shakespeare fuera capaz de profetizar su propia lectura, no habría historia de la lectura y ésta prueba lo contrario. Tras Voltaire, que lo consideraba un paradigma de horrores e insensateces, Shakespeare fue convertido en un escritor moderno del siglo XIX, por los románticos. ¿Qué profetizó, entonces, Shakespeare acerca de sí mismo? La historia es histórica porque es impredecible.

La verdad es que, desplumado de historia, de ideas y de equívocos, Shakespeare resulta bastante repulsivo. Si ese es el canon que debemos pagar para acceder a su eternidad, más vale incurrir en delito fiscal. Lo que Bloom esboza, con su talmúdica y monoteísta certeza en lo Único, lo Máximo, lo Primero, lo Supremo, es el fin de la crítica, que sobreviene con el fin de la historia. Leer en un más allá definitivo del tiempo, donde nada va a ocurrir, ni siquiera la misma lectura, convertida ya en iluminación.

**Blas Matamoro**




# La infancia de Séneca

Córdoba era en aquellos años la ciudad más populosa de la Bética. Es agosto y el joven Lucio Anneo Séneca escucha a su padre, que le narra la historia del rico Escápula, uno de los líderes de la revuelta anticesariana. Es una anécdota del día más triste de la Córdoba romana. Es el año 43 a. de C. Escápula convocó a los nobles de la ciudad afines a él, los partidarios de Pompeyo, mientras las fuerzas militares de César rodeaban la ciudad. Rostros desencajados de acá para allá. El foro esta solitario, las calles desiertas. Rumores de soldados que se despliegan atemorizados. Sexto y Cneo ya habían huido. Escápula da un espléndido banquete. Sus invitados comienzan a olvidar por unos instantes la gran tragedia que les acecha. Corre el vino, las carnes, las frutas en enormes bandejas. No faltan hermosas damas que ríen junto a los hombres. El poderoso Escápula se ha atildado con sus ropas más lujosas, lo adornan sus mejores joyas. Llama a sus esclavos, que entran con enormes canastas repletas de riquezas que al momento son repartidas entre los asistentes a la cena. Finalmente, ordena que le prendan fuego a la pira que había preparado para morir. El horror y el llanto dispersan a los asistentes a la fiesta. Séneca apenas tiene siete años y mientras escucha esta historia por boca de su padre, llamado Séneca el Viejo o también el Retórico, comienza a presentir que su vida tiene que ser diferente a la de los demás niños de su edad.

Ya han pasado muchos años. La era cristiana ha empezado su cuenta hacia adelante. Córduba es el orgullo del sur que mira a Roma como el lugar anhelado para situarse, para enriquecerse, para satisfacer las ambiciones de un hombre. El poder, la sabiduría, el conocimiento, la razón y la política sólo pueden culminarse en Roma.

Hay ya una luz en el interior del joven Séneca que se convierte en un esbozo de algo a lo que va aspirar muy pronto. Séneca querrá poseer la

verdad, centrar su posible perfección en la virtud y en la adecuación a la conducta de la razón.

Cuando Séneca estaba al borde de la muerte, recuerda su infancia, las historias que le había contado el sabio de su padre y piensa probablemente que ha vivido en conformidad con la naturaleza y que todo su esfuerzo de honestidad quizás haya sido inútil. Entonces siente el deseo de la vuelta al principio, ante la idea de que nunca debió salir del útero materno. Recuerda Córdoba, la ciudad de su infancia, de sus juegos. Evoca a Helvia, su madre, y a su tía, con la que viajó a Roma y a Egipto.

# El viejo retórico

Al parecer, Anneo (Annoea) significa *vieja familia* o *familia de los ancianos*, de *las buenas gentes* o *aquellos cuyo encuentro suponía un buen augurio.* Sobre Séneca el Viejo se sabe que nació en el año 58 a. de C. Pertenecía, al igual que perteneció también su padre, a la orden ecuestre y fue uno de los personajes hispano-latinos de mayor importancia en su época. Tuvo una sólida posición económica y formaba parte de la burguesía provincial. Sus primeros estudios y formación tuvieron lugar en Córdoba y muy joven se marchó a Roma con su amigo Latrón para acudir a la escuela del retor Marulo —cordobés también—. En el centro del mundo, en la capital del Imperio inició un brillante *cursus honorum* y ejerció luego una *procuratela.*

«Sus costumbres respondían en todo a las de los antiguos patricios a cuyos cánones ajustaba las normas de su conducta, extremo éste que no pudo por menos de ejercer influencia en la educación de su prole, como reconocidamente la había ejercido en la de la esposa. Era proverbial su privilegiada memoria y él mismo en el prefacio de sus *Controversias* nos dice que no sólo floreció en el grado de bastar para sus estudios, sino que refiriéndole alguno de mil nombres, podía repetirlos en el mismo orden en que se los dijeron, y en la escuela a la que concurrían más de doscientos alumnos pronunciando cada uno un verso, podía repetirlos fielmente comenzando desde el último al primero. El mismo juzgaba esta capacidad tan elevadamente que decía poder tomarse por milagro»[1].

Abandonó pronto la política activa para dedicarse, en Roma, como la élite de la sociedad romana, al diletantismo cultural. Fueron grandes amigos suyos Porcio Latrón, Junio Galión y Clodio Turrino. Su primera etapa en Roma la concluye en el año 15 a. de C., regresando a Córdoba con una posición social e intelectual bastante consolidadas. Cuenta la profesora Pilar León Alonso[2] que posiblemente volvió a solucionar problemas sobre la administración de su hacienda o que bien pudo venir como procurador.

[1] Iconografía de Séneca y otros estudios afines, *de Luis Mapelli. Diputación y Ayuntamiento de Córdoba, 1978.*

[2] Séneca el Viejo. Vida y obra, *de Pilar León Alonso. Universidad de Sevilla, 1982.*

Estuvo aquí unos quince años. Se casó con Helvia Albina, cordobesa también y de la misma familia que la madre de Cicerón. El padre de Helvia era un hombre adinerado y vivía todavía al quedar ella viuda a finales de los años 30 de nuestra era. La madre, en cambio, murió al dar a luz a Helvia. Su padre volvió a casarse, pero ella fue educada y criada por una hermana mayor a la que de por vida la uniría un cariño más que fraternal y por la que Séneca el Filósofo sentía verdadera adoración, ya que le debía la salud y gran parte de su carrera. Al parecer, las dos hermanas crecieron en el rigor antiguo, lejos de las frívolas liviandades por entonces al uso. Séneca el Filósofo escribió un interesante texto titulado *Consolación a Helvia* en el que habla de su madre. La refiere en algunos pasajes de esta obra como una mujer llena de virtudes y alude reiteradamente a su entereza de carácter con que supo soportar los muchos peligros de su existencia y embates de la fortuna adversa. Cuenta Séneca que para ella ni siquiera fue excepción su día natal: «Perdiste a la madre luego de nacida, o mejor en el punto mismo de nacer y entraste en la vida como una expósita. Creciste bajo una madrastra, a la cual obligaste a volverse madre, con una total obediencia y amor como no se encuentra nada más que en una hija. Perdiste un tío lo más complaciente, varón óptimo y fortísimo, mientras aguardabas su llegada, y como si la fortuna se hubiese propuesto no suavizar su dureza poniendo espacios en la crueldad, al cabo de treinta días enterraste al esposo carísimo que te había hecho madre de tres hijos».

Séneca se refiere a las virtudes de su madre afirmando que «no te arrastró, en el número de las más, el impudor, calamidad máxima de este siglo; no sentiste la seducción de las gemas ni las piedras preciosas; no te deslumbraron las riquezas como el bien más grande de la humanidad; educada en una familia de severidad antigua, no te torció la imitación de los peores, peligrosa aún para los honestos; no te avergonzaste de tu fecundidad, oprobio de este siglo; nunca... disimulaste tus preñeces cual si fueran carga indecorosa, ni ahogaste en tus entrañas la concebida esperanza de los hijos; no te afeaste el rostro con colores ni afeites; nunca te contentó el vestido que al quitarse, dejaba tanto desnudo como estuviera antes; único atavío tuyo, el más bello y siempre libre de las injurias del tiempo, fue el pudor. No puedes, pues, para justificar tu dolor, invocar el título de mujer, del cual te alejó la viril rigidez de tus virtudes».

Cuenta Séneca cómo su padre apartó a su madre del camino del aprendizaje y del estudio: «Pluguiera al cielo que mi padre, el mejor de los maridos, estuviera menos aferrado a las usanzas de nuestros mayores y hubiese querido que fueses no ya iniciada sino formada en los preceptos de la sabiduría. Por culpa de aquellos que hacen uso de las letras, no para

el adoctrinamiento sino para su corrupción, no permitió que a ellas te entregaras». Se desprende de las propias palabras del escritor cordobés que debió intimar mucho con su madre.

El Filósofo la imagina sollozando por una serie de razones en las que evoca su propia infancia en labios de Helvia: «¡Es que me veo privada del abrazo de mi hijo carísimo! ¡No puedo gozar de su presencia ni de su conversación! ¿Dónde está aquel cuya vista desarrugaba mi frente triste; aquel en quien depositaba todas mis cuitas? ¿Dónde, aquellos coloquios de que no me podía saciar? ¿Dónde, aquellos estudios en los que participaba con más gusto de lo que acostumbraba una mujer, con más intimidad de lo que acostumbraba una madre? ¿Dónde, aquellos encuentros? ¿Dónde, aquel alborozo infantil cada vez que me veía?».

El matrimonio tuvo tres hijos varones: Novato, llamado luego Galión por adopción del retórico de este nombre, Séneca y Mela, padre del poeta Lucano. El hijo mayor ingresó en el Senado y llegó a ser procónsul de Acaya (Grecia) donde conoció a San Pablo, y cónsul de Roma. El menor de los hijos, Anneo Mela, no alcanzó honores importantes, pero sí su hijo, el famoso poeta Lucano.

## La Córdoba de Séneca

La Córdoba de Séneca se puede contemplar en los albores de la era actual. Aquí se adoraba a Minerva mientras nacía el cristianismo. Además de esa diosa protectora del Imperio, los cordobeses rendían culto a Venus, Artemis y Mercurio. Ya en esa época debieron existir importantes construcciones, calles de cuidado trazado, viviendas privadas de gran lujo decorativo en una sociedad acomodada. Antonio Blanco Freijeiro[3] dice, basándose a su vez en las investigaciones del académico cordobés Miguel Muñoz Vázquez, que la casa de los Sénecas pudo ubicarse donde hoy se levanta el Convento del Corpus, en la calle Ambrosio de Morales y junto a la plaza de los Condes de Zamora de Riofrío, hoy plaza de Séneca. Estamos en la Córdoba amurallada del siglo I. La vía principal de la ciudad debió ir desde la calle Osario hasta Ramírez de Arellano, ascendiendo por la calle Claudio Marcelo, donde después se construiría el gran templo de la ciudad, Gondomar y Concepción (recordemos que en la Puerta Gallegos se ha encontrado un mausoleo del siglo I, posiblemente de alguna figura importante de la Córdoba de Séneca). En Cruz Conde, esquina con Góngora, casi en la plaza de San Miguel, debía estar el foro principal de la ciudad. También había otra vía importante desde las Tendillas en dirección a Jesús y María hasta la Mezquita y la Puerta del Puente. Esa era

[3] Séneca y la Córdoba de su tiempo, *de Antonio Blanco Freijeiro. Actas del Congreso Internacional de Filosofía en conmemoración de Séneca, en el XIX centenario de su muerte. Páginas 15-38. Madrid, 1966.*


esencialmente la Córdoba romana, la Colonia Patricia Córduba. El perímetro amurallado recorre desde la Puerta Osario, por Ronda de los Tejares (antigua sede de la Caja Provincial, hoy Cajasur), Puerta Gallegos, Almodóvar y Puente. De ahí partían las principales vías. Entre los grandes edificios, destacan el anfiteatro, hallado junto al actual Museo Arqueológico, el circo, bajo la Facultad de Veterinaria —aunque éste es de construcción posterior—, entre otros edificios.

De las casas cordobesas, destacaba la mansión de lujo ricamente decorada con mosaicos, pinturas y esculturas, cuyas estancias se distribuían en torno a los atrios, peristilos, fuentes y jardines. Había casas —se han detectado en excavaciones— en torno a Cruz Conde, Ramírez de las Casas Deza, Blanco Belmonte, San Fernando. El tiempo libre se consumía en la asistencia a actos públicos (anfiteatro, teatro, circo). En la necrópolis de Ciudad Jardín se han encontrado lápidas que corresponden a luchadores que murieron combatiendo en la arena cordobesa. Pudo existir incluso una escuela de gladiadores en Córdoba. Cada año se celebraban espectáculos en honor de las divinidades protectoras de la comunidad. En torno al foro (plaza de San Miguel) tenían lugar las principales actividades públicas, como los comicios, discursos, ceremonias religiosas y homenajes. Hoy día se han detectado los restos del acueducto que traía el agua a la ciudad desde el arroyo Bejarano y la fuente de Vallehermoso en la sierra cordobesa. Se denomina Valpuentes y sus restos son visibles en las inmediaciones del Pryca Sierra.

Inmerso en esa Córdoba en la que abundaban los baños públicos y en la que había numerosos *thermopolia* para los aficionados al vino (en eso Córdoba ha cambiado poco), podemos reconstruir la vida de un niño al que le atraerían, como a todos los jovencitos de su edad, las *placentas* (dulce con miel, típico de la época); al que le gustaría construir barraquitas, enganchar ratones a un carrito, jugar a pares o nones, cabalgar en la caña, a las nueces, al aro, a los soldados, a los magistrados y a los oradores. Ese debió ser el niño que a menudo miraba a su padre para aprender de él. No olvidemos que fueron las *Controversias* y *Disuasorias* de su padre las primeras pautas de su educación, y fue también su padre quien orientó sus pasos a la actividad política, al poder.

Tradicionalmente se confiaba al padre la instrucción de su hijo, que debía enseñar el *abecé* a sus pequeños. El padre era la guía constante del hijo en el primer albor de su inteligencia y en los primeros contactos con la vida en el mundo, para asegurar la continuidad de la raza. También confiaban la educación del hijo a un maestro o lo mandaban a la escuela *(ludus litterarius)*. Había tres grados de instrucción y posteriormente se pasaba a la escuela del *rhetor*. En el caso de Séneca, la mayor parte de su educación la llevó a cabo

en Roma, pues se marchó de Córdoba probablemente cuando sólo contaba con ocho años. Lo que sí es cierto es que aunque tratásemos de buscar en la Córduba de Séneca grandes escuelas, restos de edificios para la educación, difícilmente los encontraríamos, ya que nunca existieron los grandes edificios a modo de escuelas, y las lecciones se daban en algún cuartito *(tabernae, perqulae)* o al aire libre. El año escolar empezaba en marzo, después del *Quinquatrus* o fiesta en honor de Minerva. Las vacaciones tenían lugar los días festivos y cada nueve jornadas, aunque en lugares calurosos como la Bética debía existir un amplio período vacacional en verano. En Córdoba funcionaban escuelas como aquélla a la que asistió Séneca el Viejo con algunos de sus amigos. Aprendían gramática como lo demuestra una inscripción encontrada, sobre todo los jóvenes de la oligarquía local. Tuvieron conocimientos del griego, como también lo demuestran testimonios epigráficos, además de los epitafios en poesía popular. Se trata de una preclara generación de cordobeses, que brillaron en el Imperio en distintas facetas de la creatividad literaria, son el mejor exponente de aquella romanización cultural que recibieron los Séneca, así como Lucano y Porcio Latrón[4].

## Influencias del Retórico

El conocimiento de la lengua de Virgilio era muy profundo en la alta sociedad cordobesa, incluso a nivel literario, según lo confirman la primera educación recibida por la familia de los Séneca. En la ciudad debió existir un ambiente cultural destacado y los cordobeses pudieron contactar aquí con exponentes significativos de las letras romanas como César, Varrón o Asinio Polión. Había cenáculos literarios, discusiones filosóficas y lecturas poéticas. Este ambiente de largas cenas con tertulias protagonizadas por los cordobeses en sus mansiones lo canta Marcial. Al parecer, los Séneca fueron formados en las antiguas y austeras convicciones republicanas, en el apogeo a los viejos cultos y tradiciones familiares, en el amor a la patria romana.

Los Annei tenían espíritu de clan y mantenían vinculación y cohesión familiar. El padre siempre ejerció una gran influencia sobre sus hijos. Séneca el Viejo considera fundamental todo lo que afecta al conocimiento de la vida y la naturaleza humanas y concede gran importancia al ejercicio del ingenio y del talento, y antepone el cultivo de las artes liberales a las empresas públicas o civiles.

Córdoba le debía gratitud a Séneca el Viejo, ya que durante la guerra civil entre César y Pompeyo, César castigó duramente a la ciudad, tomándola a saco, incendiándola y matando o degollando a más de 20.000 personas y posteriormente sometida por un gobernador sin escrúpulos, quien provocó

[4] Los orígenes de la Córdoba romana. El esplendor imperial de la Colonia Patricia Córduba, *de Juan Francisco Rodríguez Neila. Córdoba capital. Volumen 1. Caja Provincial de Ahorros-Diario Córdoba, 1993.*

que la ciudad se levantara contra él. Conocido el amotinamiento en Roma se prepararon las legiones para acabar con la protesta, de modo que se temió la destrucción total de la ciudad. Al conocerse en Córdoba la noticia, se organizó una embajada para enviarla a Roma a aplacar las iras de César, a cuya cabeza pusieron a Séneca el Viejo, que logró convencer al propio emperador y reconciliar definitivamente la ciudad con la capital del Imperio.

Pilar León explica en su monografía sobre el Retórico que ser cordobés significaba entonces ser y sentirse tan romano como en la propia *Urbs,* con la particularidad de que en provincias se exageraba más la exaltación y defensa de las costumbres antiguas, el apego a la más venerable tradición romana y la lealtad a la República. En este ambiente se desarrolló el viejo Séneca, considerado honesto, con gran sentido del humor y con una eticidad intachable. Padre e hijo tenían en común la vocación literaria y el entusiasmo por la elocuencia, de modo que no es extraño que la expresión del padre fuese aprovechada por el hijo.

El padre le debió inculcar los fundamentos de lo que luego se ha llamado senequismo y uno de sus atractivos es la universalización racionalista de los problemas sociales. Se trata de un hombre de acción, que muestra interés por los esclavos, por el hombre, por la problemática de su obra, que él contribuyó a enriquecer.

Séneca el Viejo fue, seguramente, el verdadero creador del senequismo, o al menos, el que le infundió vida y estilo, y el que lo adoptó primeramente como postura ante la vida que impregna la existencia. Por aquellos años de infancia de Séneca el Filósofo, aquellos únicos años cordobeses, debió aprender a absorber el espíritu dialéctico del padre; la concepción digna e irónica de la existencia humana; el estudio como refugio; la virtud sobre el ideal antiguo; el desprecio a las cosas pasajeras; actitud religiosa y valoración de prerrogativas humanas y cívicas. Influye en el hijo la propensión a la expresión retórica con inserción de discursos y digresiones; el empleo de la objeción, la antítesis y la paradoja, que ponen de relieve el método dialéctico, y una tendencia pronunciada a condensar el pensamiento en máximas concisas. Estas máximas habían despertado desde siempre un gran interés en su hijo cuando era pequeño y le recomienda no abusar de ellas. También abunda el empleo de ejemplos históricos y del mito, que le sirve para llevar a cabo un proceso desmitificador y mantener ante él una actitud irónica.

## La desigualdad social

Una de las ideas esenciales que el Retórico inculca en el Filósofo gira en torno al tema de la desigualdad social, convirtiéndose el tema en caballo de

batalla. Padre e hijo cierran filas contra la riqueza, el vicio, el lujo y denuncian la hipocresía de un siglo que bajo el calificativo de «áureo» camufla graves injusticias. El senequismo abraza la causa de la equidad y se lanza a combatirla, también contra el vicio, la depravación y la esclavitud.

«El principio, el objeto inmediato de la obra de Séneca el Viejo es la crítica de la elocuencia por la que siente inmensa admiración, en el sentido de que su grandeza es espejo en el que siempre se ha reflejado la grandeza de Roma. Su ideal es Catón y aún más Cicerón, al que no pudo oír por causa de las guerras civiles», explica Pilar León. Y añade que su prosa es culta y cuidada, salpicada de descripciones poéticas, digresiones históricas o filosóficas, todo un bagaje barroquizante y efectista. Como historiador ejerció influencia sobre Suetonio, Tácito, Floro, Apiniano y Lactancio, entre otros. El Viejo acepta la religión por no estar basada sobre argumentos racionales, sobre la autoridad de la tradición, sobre el Estado romano. El escepticismo lo lleva a no aceptar la intervención de los dioses en la vida humana, en la medida en que los pequeños episodios cotidianos no son de su incumbencia, sino que obedecen a la casualidad. La muerte es un descanso, un fin natural y no un castigo.

El viejo Séneca enseñó a su hijo en la idea de apoyar decididamente al débil, al postergado y al inferior. Se alinea con los que hacen ver la injusticia que impera en la sociedad de su época y se esfuerza por mitigar el desequilibrio.

La obra del padre vino a alertar a una sociedad moralmente culpable, agazapada tras la concha de su egoísmo e insensible a las exigencias y reclamaciones del orden y de la ley natural, como resume Pilar León.

## La tía del filósofo

Existe un tercer personaje que ejerció un papel esencial en la niñez y juventud de Séneca. Se trata de otra mujer con la que convivió largamente y en momentos en que por su edad le hacen especialmente vulnerable para recibir de ella educación y enseñanzas. El mismo llegó a decir que «Más profundamente calan los preceptos que se inculcan en la tierna edad». Nos referimos a su tía carnal, hermana de la madre, sin duda cordobesa, cuyo nombre nunca se ha sabido. Siendo aún niño, el padre, la madre y los hermanos de Séneca se trasladaron a Roma, quedándose él con su tía en la casa, para hacer posteriormente con ella el largo viaje a Roma. Esta tía suya fue precisamente la que lo cuidó cuando posteriormente enfermó de tuberculosis o asma, trasladándose con el muchacho a Egipto una larga temporada. Posiblemente, las delicadezas de su tía influ-

yeron en la vida reposada de Séneca y en su aprecio por la filosofía estoica, en la que encontraba la manera de sobreponerse a sus debilidades por medio de prácticas vegetarianas y ascéticas muy rigurosas, que sólo cesaron por intervención de su padre.

El joven Séneca la debió amar mucho, ya que escribió sobre ella: «Aquel pecho nobilísimo, aquel alma maternal para con todos nosotros. En sus manos fui traído a Roma; con su pío cuidado maternal convalecí de una enfermedad prolija; ella interpuso su influencia para obtenerme la Cuestura, y ella que no se atreve a hablar ni a saludar en voz alta, por mí venció con ayuda del amor, la timidez verecunda con que se recata. Ningún obstáculo hubo para que por mí se tornase ambiciosa; ni su género de vida retirada; ni su modestia, ni su amor a la quietud; ni su tenor de vida repuesta y escondida». Siente por ella tanta admiración como cariño. Al parecer, Séneca de niño había visto con sus propios ojos cómo con riesgo de su vida se lanzó al mar con ocasión de un naufragio para salvar la vida de su esposo. Este acto heroico dejó en él una gran huella[5].

Cuando Séneca tenía aproximadamente ocho años abandonó Córdoba definitivamente para no volver nunca a su ciudad natal. Roma lo esperaba para abrirle el mundo y él daría a Roma su sabiduría y la universalidad.

## El rostro y la sabiduría

Se han hecho conjeturas sobre el rostro de Séneca, el físico lógicamente, porque su pensamiento esta en los libros. Luis Mapelli, en su obra *Iconografía de Séneca,* agrupa todos sus rostros, aunque el que más nos interesa es su rostro cordobés, de niño. No se sabe a ciencia cierta si fue alto o bajo, bello o feo, rubio o moreno, aunque según el retrato del Hermes de Berlín, de Herculano, fue un hombre delgado, retrato avalado tanto por su precaria salud como por su austeridad en el comer.

Un escritor actual manifestó que hay siempre en nuestra infancia un momento en que la puerta se abre y deja entrar al futuro. Ese momento lo tuvo, sin duda, Séneca en su Córdoba natal. Si Séneca no hubiera sido un chico enfermo de provincias, débil, observador, sensible e inteligente, no podía haber dejado el legado que dejó. María Zambrano dice que Séneca forma parte de esa estirpe de clásicos no oficiales. Es uno de esos clásicos que tienen cierta permanencia en la popularidad y una cierta capacidad de renacimiento entre los cultos. Ángel Ganivet —y la cita es también de María Zambrano— decía que «Séneca no es un español hijo de España por azar, es español por esencia». Es cordobés por naturaleza y romano por circunstancias.

[5] Op. cit., *de Luis Mapelli.*

Zambrano dice que la actualidad de Séneca, su vuelta intensa en el presente siglo, se debe sencillamente a que lo hemos buscado, «y no por la genialidad de su pensamiento, ni por nada que tenga que ofrecer al audaz conocimiento de hoy. Vuelve porque le hemos descubierto como en un palimpsesto debajo de nuestra angustia, vivo y entero bajo el olvido y el desdén». «Séneca nació en un rincón provincial de la España romana, en la silenciosa, encalada Córdoba. Salió de ella sin que a ella jamás retornara. Y sin embargo, es de los pocos hijos de España que le han devuelto acuñado en moneda indeleble, la vida que de ella sacaran»[6].

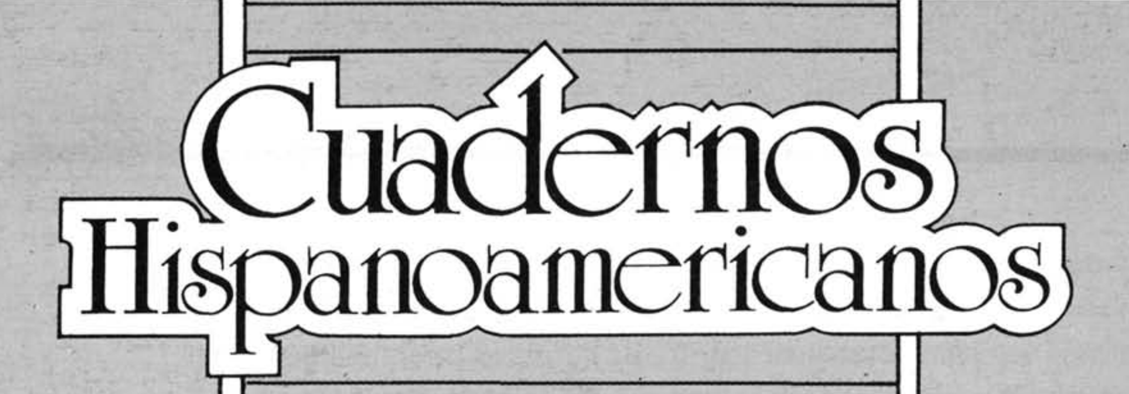
Explica la pensadora andaluza que «ser un Séneca para el pueblo español es ser un sabio que persuade a todos los que pueden serlo, que pueden, si buscan, encontrar en su desamparo mismo la fortaleza». «Séneca representa el fin del sabio, el comienzo del intelectual».

[6] Séneca, *de María Zambrano. Siruela. Madrid, 1994.*

**Antonio Rodríguez Jiménez**

## Bibliografía

*Urbs, la vida en la Roma antigua,* de UGO ENRICO PAOLI. Editorial Iberia. Barcelona, 1964.
*Invitación a la serenidad,* de SÉNECA. Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 1996.
*Cartas morales a Lucilio,* de SÉNECA. Edición de Eduardo Sierra. Planeta. Barcelona, 1985.
*Tratados morales,* de SÉNECA. Espasa Calpe. Madrid, 1983.
*Estudios sobre Séneca,* de ISIDORO MUÑOZ VALLE. Publicaciones de la Real Academia de Córdoba. Málaga, 1969.
*El ideal del sabio en Séneca,* de FÁTIMA MARTÍN SÁNCHEZ. Diputación de Córdoba y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, 1984.
*Roma,* de V. ESPINOSA, J.M. BLÁZQUEZ, y otros. Akal. Madrid, 1991.
*El Imperio romano,* de JOËL LE GALL y MARCEL LE GLAY. Akal. Madrid, 1995.




## BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ..................................................

con residencia en ..................................................

calle de .................................................., núm. .................. se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ..................................................

a partir del número .................................................., cuyo importe de .................................................. se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.................................................. de .................................................. de 199.........

*El suscriptor*

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ..................................................

..................................................

## PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

| | | *Pesetas* | |
|---|---|---|---|
| **España** | Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios») | 7.500 | |
| | Ejemplar suelto | 700 | |
| | | *Correo ordinario $ USA* | *Correo aéreo $ USA* |
| **Europa** | Un año | 90 | 130 |
| | Ejemplar suelto | 8 | 11 |
| **Iberoamérica** | Un año | 80 | 140 |
| | Ejemplar suelto | 7,5 | 13 |
| **USA** | Un año | 90 | 160 |
| | Ejemplar suelto | 8 | 14 |
| **Asia** | Un año | 95 | 190 |
| | Ejemplar suelto | 8,5 | 15 |

*Pedidos y correspondencia:*
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96







700 Pts.

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL



Próximamente

**Claudio Magris**
El diverso universo

**Celso Lafer y Haroldo de Campos**
Conversación sobre Octavio Paz

**Ricardo Molinari**
Poemas

**André Pons**
Blanco White, abolicionista

**Jordi Gracia**
Estética social, Falange y SEU